Der Cicerone

Halbmonatsschrift für Künstler Kunstfreunde und Sammler

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

XV. JAHRG. HEFT 1. JANUAR 1923
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

FLATOW & PRIEMER
BERLIN
VICTORIASTR. 29

Antiquitäten
Künstlerische Möbel
Ausbau eleganter Wohnungen

Ankauf GEGRÜNDET 1836 Verkauf

GLENK-WORCH

ANTIQUITÄTEN
SPEZ.: ALT-CHINA

ANKAUF VERKAUF

Unter den Linden 31 **BERLIN** Zentrum Nr. 4629

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER, KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

XV. JAHRGANG 1923

Universitäts-Bibliothek Heidelberg.

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Inhalts-Verzeichnis

I. Moderne Kunst und 19. Jahrhundert

Seite

v. Alten, W., Ernesto de Fiori 19
Basler, Adolphe, Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867) 778
Bauer, Curt, Bruno Krauskopf 910
— Wilhelm Schmidt 512
Biermann, Georg, Anselm Feuerbachs Bernhardinerhund 222
— Edvard Munchs graphische Kunst . . . 633
— Ein Apfelstilleben von Lovis Corinth . . 143
— Hans Thomas Landschaft bei Viterbo . 15
— Neue Arbeiten von André Derain . . . 215
— O. Coubine 831
— Vincents Schicksal 465
Eberlein, Kurt Karl, Jacob Joseph Dambacher 687
Ebl, Heinrich, Willi Habl 787
Escherich, Mela, Alois Erbach 558
— Carl Philipp Fohr 6
Fechter, Paul, Zu den neuen Arbeiten Ludwig Meidners 1121
Graf, Oskar Maria, Der Maler Carl Mense 380
— Neue Bilder von Georg Schrimpf . . . 872
Justi, Ludwig, Neu erworbene Bilder von Schnorr in der National-Galerie. Teil I 205
— — Schluß 320
Mende, Dietrich, Rudolf Levy 904
Nemitz, Fritz, Max Rappaport 602
Passarge, Walter, Junge Kunst in Erfurt 1129
Poeschel, Erwin, Hermann Huber . . . 897
Raphael, Max, Über Gustav Wolff . . . 742
Raynal, Maurice, Georg Kars 541
— Zu dem Werk von Maurice Utrillo . . 795
Reimann, Bruno W., Louis Lozowick . . 955
Roh, Franz, Münchner Neue Sezession . 641
— Zur Interpretation Karl Haiders . . . 598
Schmidt-Heidelberg, Werner, Die Romantikerfamilie Schmitt 591
Schmidt, Paul F., Emil Nolde 675
— Runge und die Gegenwart 457
— Zu einem Gemälde von Dahl . . . 1141
Schürer, Oskar, Das Werk der Paula Modersohn-Becker 813
— Zwei moderne Porträts 738
Simon, Karl, Ein neuer Uffenbach? . . 945
Sternheim, Carl, Felixmüller 881
Schwabacher, Sascha, Moderne Bilder im Städel-Neubau 1117
Tewes, R., Das „Schweigen im Walde" von Vincent van Gogh 15
Uphoff, Carl Emil, Christian Rohlfs . . 405
Wiese, Erich, Paul Gauguin. Zwei Jahrzehnte nach seinem Tode 635
With, Karl, Marc Chagall 727
Wolfradt, Willi, Ein Doppelbildnis von Otto Dix 173
— Friedrich Ahlers-Hestermann 329
— Wilhelm Wagner 946

II. Zur Geschichte der Kunst, des Kunstgewerbes und Sammelwesens in Europa

Seite

Baum, Julius, Ein Muttergottesbild von Hans Multscher 140
Beenken, H., Das Kruzifix in Forstenried . 937
— Eine Madonna vom Meister des Blaubeurer Hochaltars 454
Beitz, Egid, Ein neuer Stephan Lochner? 139
Biermann, Georg, Die schlafende Bauersfrau des Esaias Boursse 925
— Eine Winterlandschaft mit Eislauf von Salomon Ruysdael 511
— Ein unbekanntes Bildnis von Friedrich August Tischbein 774
— Paolo Veroneses „Raub der Europa" . . 427
— Zu dem Werk des Jacopo Tintoretto . 698
Böttiger, John, Zu H. Göbels Aufsatz über holländische Wandteppich-Manufakturen . 387
Braun, Edm. Wilh., Die Möbel auf Burg Kreuzenstein 163
— Eine Nürnberger Renaissanceschüssel von 1563 mit dem Porträt des Patriziers Christoph Coler 112
Drey-München, Franz, Unbekannte Nymphenburger Modelle 1082
Ebl, Heinrich, Ein deutscher Maler des 11. Jahrhunderts und sein Modell . . . 447
Eimers, John, Status von Düren und die Lüneburger Terrakotten der Renaissancezeit 1067
Ettinger, Paul, Russische Miniaturen von Muneret 705
Fries, W., Kachelmodel aus den Werkstätten „Vest" und „Leupold" im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 101
Göbel, H., Deutsche Wandteppichmanufakturen im 18. Jahrhundert. Teil I . . . 313
— — Schluß 365
Hirschmann, O., Die Sammlung A. Preyer im Haag 125
Kreisel, Heinrich, Carl Maximilian Mattern, ein Würzburger Kunstschreiner des 18. Jahrhunderts 413
Lill, Georg, Die Würzburger Alabastermadonna 222
Mayer, A. L., Das Triptychon eines frühen katalanischen Meisters 173
— Die gotischen Skulpturen des 13. Jahrhunderts der Kathedrale von Burgos . 502
— Eine spanische Holzplastik des 13. Jahrhunderts 654
— Meister Hans von Schwäbisch-Gmünd und der Hochaltar der Seo in Zaragoza . . 375
— Plastiken franko-flämischer Gotiker auf Mallorca 849
Morneweg, Karl, Ein neues Grünewald-Dokument 178
Passarge, Walter, Das Vesperbild in der St. Martinskirche zu Bamberg 570

C 4821-13
15, 1923

Seite
Polaczek, Ernst, Bemerkungen zu Emil Heusers „Porzellan von Straßburg und Frankenthal im 18. Jahrhundert" . . 1094
Rackham, Bernhard, Zwei neuerworbene deutsche Fayencen im Victoria and Albert Museum zu London 1063
Riesebieter, O., Berliner, Potsdamer und Rheinsberger Fayencen 1084
Rohde, Alfred, Die Porzellansammlung Eduard L. Behrens 115
— Die wissenschaftlichen Instrumente des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe 495
Sauerlandt, Max, Zur Geschichte der Kieler Fayencen 1096
Scherer, Chr., Die Fürstenberger Komödianten Simon Feilners 67
Schmidt, Werner, Die Frankenthaler Porzellansammlung des Heidelberger Kurpfälzischen Museums 63
Schröder, Hans, Lüneburger Terrakotten der Renaissance 90
Schubring, Paul, Die Predella zu Raffaels Altar für S. Antonio in Perugia . 3
Secker, Hans F., Neuerwerbungen der Danziger Kunstsammlungen 1919–1921 . 562
Simon, Karl, Beiträge zur Geschichte der Keramik in Frankfurt a. M. 81
Steinbrucker, Charlotte, Henriette Félicité Tassaert 1137
Stettiner, Richard, Der Fayencemeister L.S. und seine Werkstätte 47
— Eine Schraubflasche aus der Kreußener Fayencewerkstätte 1078
— Von Mitarbeitern der Vests. Zwei Skizzen als Vorarbeiten für eine Schilderung der Vestschen Krugwerkstätte in Kreußen . 1074
v. Térey, Gabriel, Die Murillo-Bilder der Sammlung Eugen Boross in Larchmond (New York) 769
Vondoerfer-Prag, P. E., Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst . 649
— — Teil II 860
— — Teil III (Schluß) 919
Wilm, Hubert, Ein jugendlicher Heiliger des Meisters von Eriskirch 11
Wilm, Hubert, Ein neuer Leinberger . . 587
Zülch, W. K., Die Grünewaldlegende . . 339

III. Asiatische und außereuropäische Kunst

Cohn, William, Indische Kolonialkunst . 290
— Vergleichende Studien zur Malerei Japans und Chinas 992
Diez, Ernst, Buddhistische Bronzeköpfe aus Siam 1042
Fischer, Otto, Chinesische Buddha- und Bodhisatvaköpfe 247
Glaser, Curt, Aufgaben und Methode europäischer Forschung im Bereiche östlicher Kunst 245
Goetz, Hermann, Die Indischen Miniaturen der Berliner Museen 419
Grosse, Ernst, Die Kunstsammlungen in Tokyo 989
— Die Töpferkunst der Japaner 265
Jacob, Georg, Chinesische Schattenschnitte 1036
Kühnel, Ernst, Persische Fayencen . . . 108
Kurth, Julius, China und der japanische Farbenholzschnitt 272
Perzyński, Friedrich, Nō und Nō-Masken 1020
Salmony, Alfred, Die Ausstellung chinesischer Keramik im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum 723
— Die Plastik des hinterindischen Kunstkreises 281
— Ein Negerkopf 859
— Khmer-Köpfe 1032
Stiassny, Melanie, Einiges zur „Buddhistischen Madonna" 1011
With, Karl, Einige mittelalterliche Plastiken Japans 259

IV. Chroniken und Allgemeines

Basler, Adolphe, Der Salon der Indépendants 337
— Pariser Ausstellungen 147
— Pariser Chronik 605, 836
Lewinsohn, Richard, Ästhetische und historische Kunstanschauung 547
Salmony, Alfred, Die Kunst in Köln. Neuordnung des Wallraf-Richartz-Museums . 657

Seite

Der Graphiksammler

26, 185, 347, 475, 608, 749, 974
Archipenko als Zeichner (Erich Wiese) 608
Neue Graphik von Max Beckmann (Paul F. Schmidt) 180
Coubine als Graphiker (Maurice Raynal) . . . 470
Kinderzeichnungen (Oskar Schürer) 749
Aus dem Kreise des Meisters E. S. (K. Th. Parker) 23
Meryons romantische Herkunft (Goesta Ecke) . . 963
Der Graphiker Robert Michel (Eckart von Sydow) 964
Zu einigen Zeichnungen des Julius Schnorr von Carolsfeld (W. Teupser) 959
Handzeichnungen von F. Fr. Ziem (Oskar Schürer) 343

Neue Literatur

Bock, Elfried, Adolf Menzel 348
Bredt, E. W., Alfred Kubin 27
Courboin, Fr., Histoire Illustrée de la Gravure en France 974
66 Etchings by members of the Print Society . . 616
Gallatin, A. E., American Water-Colourists . . . 185
Glaser, Curt, Gotische Holzschnitte 347
— C., Die Graphik der Neuzeit des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart . . 26
Graphische Jahr, Das, Fritz Gurlitt 27
Hauptwerke des Holzschnitts 975
Hind, Arthur M., Giovan Battista Piranesi . . . 974
Kaemmerer, Ludwig, Kaethe Kollwitz . . . 615
Lang, Oskar, Die romantische Illustration . . . 614
von Loga, Valerian Francisco de Goya 975
Loewenstein, Fritz E., Die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister 614
v. Manteufel, K. Zoege, Der Deutsche Kupferstich 26
Meister der Graphik. Bd. I. Jacques Callot, v. Herm. Nasse 615

Seite

Edvard Munchs graphische Kunst 475
Adrian van Ostade, Radierungen 348
Der Querschnitt 27
Wagner, Wilhelm, Skizzenbuch 185

Kostbare Drucke

28, 186, 349, 475, 616, 754, 976
Abenteuer Sindbads des Seefahrers. Mit Steinzeichn. v. O. Schubert . 187
Baer, Leo, Mit Holzschnitten verzierte Buchumschläge des XV. und XVI. Jahrhunderts . . 349
Busch, Wilhelm, Max und Moritz 976
Donaueschinger Passion Christi 188
Dostojewski, F. M., Der Doppelgänger. Mit Bildern von A. Kubin . . 349
Gogol, Nic., Taras Bulba. Holzschnitte v. K. Rössing 754
Hebel, J. P., Schwänke. Mit Lithogr. von Dambacher 188
Heine, H., Der Rabbi von Bacharach. Steinzeichnungen von M. Liebermann 980
Hengeler, Adolf, Phantasien 755
Holländische Liebhaberdrucke 28
v. Kleist, H., Das Erdbeben in Chili. Mit Lithogr. v. A. Kolb . . 187
Küsmin, Mich., Die Reisen des Sir John Fairfax. Holzschnitte v. K. Rössing 754
Masereel, Frans, 60 Holzschnitte „Geschichte ohne Worte" 350
Meier-Thur, Hugo, Welt-Wehe 188
Neue Avalun-Drucke . . 350
Neue Dreiangeldrucke . . 186
„Neue Hamburg", Das. . 976
„Neue Teufelaustreiben, Das", Bilder v. Paul Neu 980
Offenbacher Sendbrief . . 978
Puschkin, A., Dubrowskij. Lithogr. v. Rud. Schlichter 754
— Der steinerne Gast. Lithogr. v. Jos. Eberz . . 754

Seite

Seidel, Willy, Das älteste Ding der Welt. Zeichnungen v. A. Kubin . . 976
Shakespeare, Sonette. Mit Holzschnitten v. W. Teutsch 187
Teutscher Kalender . . . 188
Tolstoi, Graf A. K., Die Familie des Vampirs. Mit Lith. v. Rud. Schlichter 616
Turgenjew, Iwan, Die erste Liebe. Steinzeichn. v. Boris Grigoriew . . 980
Voltaire, Fahrten und Abenteuer des Candide. Federzeichn. v. A. Kubin 350
Wörlen, Philipp, Narretei 980
Zeichenbuch, Das . . . 978

Mappenwerke

29, 189, 351, 475, 617, 756, 980
Die Landschaftsradierungen des Albrecht Altdorfer 980
Barlach, Ernst, Die Wandlungen Gottes 190
Bauhaus-Drucke. Neue Europäische Graphik. Fünfte Mappe. Deutsche Künstler 617
Beckmann, Max, Berliner Reise 351
Cranach. Lukas, Handzeichnungen 351
Fels, Der, Einblattdrucke, 30, 351, 477, 755
Graphik von Gustav Wolf 476
Grosz, George, „Abrechnung folgt!" — . . . 980
Handzeichnungen holländischer Meister aus der Samml. Hofstede de Groot 189
Hauser, Carry, Hafenbilder 190
Holbein, Hans, Die Todesbilder und das Todesalphabet 29
Jahrbuch der Originalgraphik 30
Jahresgabe des „Kreises graphischer Künstler und Sammler" 190
Kandinsky, W., Kleine Welten 352
Kestnermappen. 4. Mappe. M. Schwichtenberg, Aus Pommern. 6. Mappe. L. Moholy-Nagy, Konstruktionen 981
Lessing, „Die Brille". Lithogr. v. H. Theo Richter 477

Seite
Meistermappe 1923 des Staatlichen Bauhauses, Weimar 756, 981
Schwäbische Chronik . . 475
Siemens, Clara, König Echnaton in El-Amarna 30

Einzelblätter
31, 191, 352, 478, 618, 757, 982

Der Markt
31, 191, 354, 478, 620, 758, 983
Die Kupferstichversteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig 478

Ausstellungen
353, 478, 619

Mitteilungen . 33, 984
Basel 984
Bern 33
Berlin 984
Zürich 33

Zeitschriften 353

Zu den Abbildungen
34, 192, 356, 481, 620, 758, 984

Studien und Forschungen

Bombe, Walter, Ein vergessener Maler der italienischen Renaissance (Pietro Paolo Abbate der Ältere) 1142
Schrade, Hubert, Das Selbstporträt Grünewalds 1144
Stange, A., Kunstgeschichte und Kultursoziologie 1147
Schröder, Hans, Konrad von Soest und die „Goldene Tafel" in Lüneburg 1149

Die Zeit und der Markt

Sammlungen
Bernini in der Galleria Borghese 1104
Berliner Museen 800
Gemälderestaurierung in d. Münchener Pinakothek . 1154
Neuerwerbungen der Berliner Museen 710
Neuerwerbungen des Bayrischen Nationalmuseums 151
Neuerwerbungen im Kaiser-Friedrich-Museum . 428
Neuordnung in den Kölner Sammlungen 1154
Die neue Galerie des Provinzial-Museums in Hannover 1155
Die wichtigsten Neuerwerbungen des Germanischen Museums in Nürnberg 428
Neuerwerbungen d. Städt. Galerie Nürnberg . . . 660
Neuordnung der Nationalgalerie 659
Neuordnung des Haager Modernen Museums . . 36
Neue russische Museumskataloge 429
Von russischen Museen. . 35
Ein neues Museum russischer Kirchenkunst . . 152
Ein neuer Katalogtypus . 227
Feste Coburg 193
Die Heckel-Fresken in Erfurt 621
Vom Stuttgarter Schloßmuseum 520
Leihgabe Nemes in der Alten Pinakothek zu München 307
Ein holländisches Studienkabinett für die graphischen Techniken . . . 926
Die Tätigkeit der amerikanischen Museen . . . 706
Von den Wiener Galerien 390
Amsterdam . . 193, 521, 927
Basel 1156
Breslau 1104
Brüssel 227, 391
Budapest 152
Calcutta 850
Chemnitz 227, 391
Christiania 152
Danzig 36, 759
Detroit 927
Dresden 521, 1156
Essen 759
Feodosia (Krim) 429
Florenz 1054
Frankfurt a. M. . . 36, 193
Haag 193, 228, 1157
Haarlem 521
Hamburg 521
Hannover 193
Köln 574
Kopenhagen 621
London 522, 574, 759, 800, 1104
Madrid 37
Mailand 522
Mannheim 228
Moskau 391
München 662
— -Gladbach 37
Nürnberg 228
Oldenburg 307
Petersburg 429
Rotterdam 888
Salzburg 850
Schwerin 37
Stuttgart 307, 927
Utrecht 888
Wien 1157
Wiesbaden 574
Winterthur 1054
Zürich 392, 800, 888

Ausstellungen
Alte deutsche Graphik im Stadtmuseum Bautzen . 523
Ausstellungen in Hamburg 1058
Ausstellung zur Hundertjahrfeier des Bremer Kunstvereins 1107
— einst österreich. Kunstschätze im Palazzo Venezia zu Rom 230
— des Staatlichen Bauhauses in Weimar . . 761
Budapester Ausstellungen . 1160
China-Keramik-Ausstellung in Frankfurt a. M. 711
Corinth-Ausstellung im Berliner Kronprinzenpalais 622
Deutsche Malerei des 19. Jahrh. aus Lausitzer Privatbesitz 623
Dresdner Sommerausstellungen 762, 801
Erste Ausstellung für dekorative Kunst in Monza 665
Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie der Künste 482
Frühjahrsausstellung der Freien Sezession . . . 153
Goethe-Ausstellung in Kopenhagen, Eine . . .1059
Große Berliner Kunstausstellung 522, 760
Hamburger Frühjahrssezession 1923 360
Heidelberger Ausstellung der Romantikerfamilie Schmitt 525
Jahrhundertausstellung belgischer Kunst in Paris . 361
Kulturarbeit in Mannheim 712

Seite
Kunstpflege in Saarbrücken 526
Max Liebermann-Ausstellung in Zürich 576
Madrid. Die Ausstellungen in d. „Galeria Sagaseta“ 197
Madrider Frühjahrs-Ausstellungen und die Neuordnung des Prado . . 663
Marées - Ausstellung bei Thannhauser in München 850
Moderne deutsche Kunst in Amerika 576, 1060
Moskauer Kunstausstellungen 1158
Jakob Nußbaum. Zur Ausstellung im Frankfurter Kunstverein . . 155
Waldemar Rösler - Ausstellung in der Bremer Kunsthalle 852
Die Warschauer Veduten Bernardo Bellottos . . 231
Zur Jubiläumsausstellung bei Goltz in München . 155
Zwei Ausstellungen in der Petersburger Eremitage 195
Amsterdam 361
Antwerpen 232, 1108
Barcelona 1108
Basel 576, 1055
Bautzen 890
Berliner Kunstausstellungen 38, 117, 153, 194, 228, 307, 357, 392, 429, 482, 522, 575, 622, 662, 710, 760, 801, 851, 888, 929, 985, 1056, 1104, 1159
Galerie Cassirer . . 392, 890
Euphorion - Kunsthandlung 38, 117, 195, 308, 393, 575, 1056
Galerie Alfred Flechtheim 155, 230, 358, 392, 483, 711, 852, 888, 1105
Galerie Caspari 433, 577, 853
Kunsthandlung Goldschmidt & Wallerstein 117, 228, 358, 431, 663, 1057
Salon Gurlitt . 307, 662, 1104
Gutenberg - Buchhandlung 117, 309
Kunsthandlung Heller 430, 801, 851, 1105
Kronprinzenpalais 194, 359, 483, 622, 986
Kunstgewerbemuseum . . 117
Kupferstichkabinett . 230, 889
Kunsthandlung Lengyel . 576

Seite
Galerie Lutz 154, 393, 430, 575, 801
Galerie Möller . 230, 358, 429, 711, 889
Nationalgalerie . . 360, 711
Kunsthandlung Nicolai 360, 483
J. B. Neumann . 308, 359, 431, 663
Galerie Hugo Perls . 360, 575
Sturm 154, 309, 393, 484, 761, 851, 1105
Kunsthandlung Twardy 430, 801, 929
Bern 577
Breslau 38
Brüssel 196, 624
Chemnitz 624, 1057
Danzig 232
Darmstadt 665
Dresden 196, 232, 394, 484 527, 625, 665, 762, 801, 1105
— Galerie Arnold 232, 527, 1105
— Graph. Kabinett Hugo Erfurth 196, 309, 394, 484, 665, 801, 1106
— „Fides G. m. b. H.“ 527, 666, 1107
— Galerie Richter 232, 394, 484, 1107
Düsseldorf 117
Erfurt . . 197, 395, 484, 1109
Frankfurt a. M. 233, 485, 625, 711, 763
Frankfurt a. O. 852
Glasgow 528, 929
Groningen 1161
Haag 890, 929, 1057
— China - Ausstellung im Kunsthaus Kleykamp . 1057
Hamburg 528, 1058
Hannover 117, 156, 234, 396, 485, 577, 666, 890, 1110
Karlsruhe 118, 486
Köln 234, 396, 528, 714, 929, 1161
Kopenhagen 1110
Leipzig 1111
London . 431, 486, 577, 1111
Madrid . . . 197, 663, 1161
Mailand 39, 528
Moskau 432
München 39, 155, 198, 310, 396, 432, 577, 666, 714, 764, 853, 930, 1111
— Galerie Goltz 39, 155, 432, 667, 714, 1112
— Galerie Heinemann 310, 1111
— Galerie Helbig . . . 310
— Thannhauser 39, 198, 310, 432, 577, 667, 764, 850, 853, 930, 1111, 1112

Seite
New York 39, 234, 433, 667
Oldenburg 668
Paris 528, 578, 625
Petersburg 40
Rom 310, 361
Saarbrücken . . . 118, 526
Salzburg 310, 528
San Francisco 38
Seconda Biennale Romana 1161
Stuttgart 579
Venedig 625
Weimar . . . 433, 668, 761
Wien 986, 1059, 1162
Wiesbaden 41, 199, 397, 486, 763, 890, 986
Zürich 119, 310, 361, 576, 668, 930

Von Künstlern und Gelehrten

Von Künstlern und Gelehrten 41, 119, 157, 234, 310, 397, 434, 528, 580, 625, 764, 802, 854, 891, 931, 987, 1113, 1163
Adolfo Venturi 931
Das Jubiläum Venturis . 1162
Heinrich Wölfflins Weggang von München . . 802
Ein rheinischer Kunstfreund 764

Buchbesprechungen

Adam, Leonard, Hochasiatische Kunst . . . 1051
Archipenko, Alexander, Einleitung von H. Hildebrandt 854
Bachofer, Ludw., Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister . . . 298
Baum, Julius, Deutsche Bildwerke des Mittelalters 630
Fritz Behn als Tierplastiker 240
Belgische Kunstdenkmäler 435
Bender, Ewald, Die Kunst Ferdinand Hodlers . . 581
Benoy Koomar Sarkar, An Introduction to Hindu Art 1052
Beringer, Jos. Aug., Badische Malerei 1770—1920. 531
Bier, Justus, Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst . 630
Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. I. Die Elfenbeinbildwerke. Bearbeitet von W. F. Volbach 892

Seite

Bobé, Louis, Bremerholms Kirke 438
v. Boehn, Max, Das Bühnenkostüm im Altertum, Mittelalter und Neuzeit 239
Boerschmann, Ernst, Baukunst und Landschaft in China 1052
Braun, Joseph, S. J., Liturgisches Handlexikon . 440
Das alte Bremen 202
Brieger, Lothar, Das Genrebild 489
Brinckmann, A. E., Barock-Bozzetti, italienischer Bildhauer 1166
— Barockskulptur . . . 488
Buddhalegende auf den Flachreliefs der ersten Galerie des Stupa von Boro Budur, Die. Herausgegeb. von H. Haas 1051
Burg, Margret, Ottonische Plastik 1166
v. Chledowski, Casimir, Die letzten Valois . . . 530
Coedès, George, Bronze Khmèrs 1050
Coellen, Ludwig, Der Stil in der bildenden Kunst 717
Cohn-Wiener, Ernst, Das Kunstgewerbe des Ostens 809
Dahlmann, S. J., Joseph, Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542—1614 in zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst 1048
Dansart, G., Les anciennes faïences de Bruxelles 119
Dehio, Georg, Das Straßburger Munster . . . 202
Della Seta, Alessandro, Italia Antica 437
Diez, Ernst, Einführung in die Kunst des Ostens 1048
Ehl, Heinrich, Die ottonische Kölner Buchmalerei 668
Elsässisches Jahrbuch der Kunstgeschichte . . . 238
Engelmann, Max, Leben und Wirken des württembergischen Pfarrers u. Feinmechanikers Philipp Matthäus Hahn 440
Faistauer, Anton, Neue Malerei in Österreich, Betrachtungen eines Malers 672

Seite

Fechter, Paul, Die Tragödie der Architektur . 533
Festschrift für Strzygowski: Studien zur Kunst des Ostens 301
Feulner, Adolf, Bayerisches Rokoko 580
Fiocco, Giuseppe, Francesco Guardi 805
Fiske, Kimball and G. H. Edgell, A History of Architecture 532
Gallwitz, S. D., Dreißig Jahre Worpswede . . 238
Gammelnorsk Vävkunst X 438
Göbel, Heinrich, Wandteppiche. I. Teil: Die Niederlande 891
Gobelins des Wiener Kaiserlichen Hofes, Die. Text von H. Schmitz und Edm. W. Braun . 809
Grosse, Ernst, Die ostasiatische Plastik 304
Grote-Hasenbalg, W., Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur 398
v. Grützner, Eduard, Eine Selbstbiographie . . . 239
Freih. v. Hadeln, Detlev, Handzeichnungen des Giacomo Tintoretto . . 529
Hamann, Richard, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter . . 436
— Deutsche Köpfe des Mittelalters 436
Hanfstaengl, Eberhard, Neue Pinakothek Staatsgalerie und Schackgalerie in München . . . 42
— Die ältere Pinakothek in München 42
Hannover, Emil, Keramisk Haandbog . . . 1053
Hannover: „Zwei Jahre Galerie von Garvens" . 399
Haug, Hans, Les faïences et porcelaines de Strasbourg 1100
Hausenstein, Wilh., Das Bild — Atlanten zur Kunst 673
Hempel, E., Carlo Rainaldi 236
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Kunst- und historische Sammlungen: Die Glasmalereien . . 893

Seite

Hind, Arthur M., Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists . . . in the British Museum 804
Hintze, Erwin, Die deutschen Zinngießer und ihre Marken. Bd. III: Norddeutsche Zinngießer 718
— Die deutschen Zinngießer und ihre Marken. Bd. II 536
Höhn, H., Nürnberger gotische Plastik 397
Holdt, Hanns, Hugo von Hoffmannsthal: Griechenland 530
Höver, Otto, Indische Baukunst 439
Hunold, G., Althollands große Meister 585
Jacoby, H., Eine Sammlung orientalischer Teppiche 808
Jahrbuch der Jungen Kunst 1922 158
Jahrbuch für Kunstsammler 1922 158
— 1923 1168
Jakobi, Franz, Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen 806
de Jonge, C. H., Herausgegeb. v., Holländische Möbel- und Raumkunst von 1630—1780 . . . 855
Justi, Hans Thoma, Hundert Gemälde aus deutschem Privatbesitz . . . 41
Justi, Karl, Diego Velasquez und sein Jahrhund. 810
— Winckelmann und seine Zeitgenossen . . 201
Kassák, Ludwig u. L. Moholy-Nagy, Buch neuer Künstler 239
Kheiri, Sattar, Islamische Baukunst 1167
King, William, Chelsea Porcelain 1099
Klapheck, Richard, Die Schloßbauten zu Raesfeld und Honstorff . . 583
Kühn, Herbert, Die Malerei der Eiszeit 715
Kurth, Julius, Die Primitiven des Japanholzschnittes in ausgewählten Blättern 1049

Seite

Kurth, Julius, Sharaku . 298
— Der chinesische Farbendruck 298
v. Le Coq, A., Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. I. Teil: Die Plastik 297
Le Fauconnier, Figures contemporaines 362
Licht des Ostens, Das . . 1049
Lorenzen, Vilhelm, Københavnske Paläer I. . 437
Ludwig, Emil, Rembrandts Schicksal 529
Lugano, O. S. B., P. Placido S. Maria Nova. . 673
de Mauri, L., Handlexikon für Kunstsammler, L'amatore di Oggetti d'Arte e di Curiosità . 200
Mayer, August L., Francisco de Goya 235
— Die Gemäldesammlung des Prado in Madrid 42
Meier-Graefe, Julius, Spanische Reise . . . 486
Minnelieder aus Österreich 202
Mitius, Otto, Dürers Schloßhof-Ansichten und die Cadolzburg bei Nürnberg 716
Mohendra Nath Dutt, Dissertation on Painting edited by Basonto Kumar Chatterjee. . . . 305
Monographienreihe über das heutige holländische Kunstgewerbe 931
Mörike-Album von Moritz von Schwind . . . 199
Morison, Stanley, and Holbrook Jackson: A brief survey of printing history and practice. . 535
Much, Hans, Niederdeutsches gotisches Kunsthandwerk 584
Müller, Carl Leopold, Ein Künstlerleben in Briefen, Bildern und Dokumenten 399
Musées de la Ville de Strasbourg. Compte-Rendu 1922. Bearb. v. Hans Haug u. Adolf Riff 934
Nagel, F. A., Der Kristall auf Dürers Melancholie 670
Neue Literatur in England 803
Neurdenburg, Elisabeth, Old Dutch Pottery and Tills 1097

Seite

Nieuwe Kunst, Bd. 1—4 . 630
Oldenbourg, Rudolf, Peter Paul Rubens . . . 237
Osborn, Max, Max Pechstein. 201
Overmann, Alfred, Die Kunst und Wir. . . . 240
Parmentier, H., Les sculptures chames au musée de Tourane . . 303
Paulcke, W., Steinzeitkunst u. Moderne Kunst 582
Pelka, Otto, Alt-Meißen 1101
Petranu, C., Muzeele din Transilvania, Banat etc. 808
Pfister, Kurt, von Eyck 629
— Mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes 240
— Vincent van Gogh . 488
„Il Piccolo Cicerone Moderno" 436
Portigliotti, G., Die Familie Borgia. 535
Primitive japanische Holzschnitt, Der. Einl. von Carl Einstein 1049
Rave, P. O., Romanische Baukunst am Rhein . . 535
Raymond, A., Alttürkische Keramik in Kleinasien und Konstantinopel 1101
Reichwein, Adolf, China und Europa 303
Renard, E., Rheinische Wasserburgen 535
Riegl, Alois, Barockkunst in Rom 362
Rohde, Alfred, Die Geschichte der wissenschaftlichen Instrumente vom Beginn der Renaissance bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts . . . 765
Roosval, Johnny, Riddar Sanct Göran i Stockholms Stora eller Sanct Nicolai Kyrka 536
— Sveriges Kyrkor . . 584
Rücker-Embden, O., Chinesische Frühkeramik 304
Russische Künstlermonographien 235
Russische Kunstliteratur. . 625
Russische Museumsliteratur 1164
Sarre, Friedrich, Islamische Bucheinbände . . 583
Schatzkammer der Kunst, Die Venus in der ital. Malerei 489

Seite

Adama van Scheltema, C. S. Kunstenaar en Samenleving 439
Schmidt, Paul Ferd., Biedermeier-Malerei. . . 43
— Die Kunst der Gegenwart 672
— Philipp Otto Runge. 489
Schubring, Paul, Die Architektur der italienischen Frührenaissance . . . 809
Schürmeyer, W., Hieronymus Bosch 628
Sedlmaier, R. und R. Pfister, Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg 487
v. Seidlitz, Woldemar, Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit 630
Stammler, W., Die Totentänze des Mittelalters 670
Stiehl, Otto, Der Weg zum Kunstverständnis . 534
Stoll, Adolf, Der Maler Joh. Friedrich August Tischbein 627
Taunusreise, Die. Beschr. und gezeichnet v. Peter Cornelius u. Chr. Heller 700
Tirel, Marcelle, Rodin intime 805
Utzinger, R., Masken . 1167
Valeri, Malaguzzi Francesco, Leonardo da Vinci e la Scultura 534
Vogel, Jul., Max Klinger u. seine Vaterstadt Leipzig 1168
Wiener Jahrbuch für bildende Kunst. 239
Wilm, Hubert, Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg 397
Wolf, Georg Jakob, Leibe und sein Kreis 893
Zahn, Leopold, Moritz v. Schwind 629
Zoff, Otto, Tizian . . . 157
De Libris. Buchkunst 807, 932
Polaczek, Ernst, Bemerkungen zu Emil Heusers „Porzellan von Straßburg und Frankenthal im 18. Jahrhundert" . . 1094
Sauerlandt, Max, Old Dutch Pottery and Tills by Elisabeth Neurdenburg 1097

Seite

Zur Geschichte der Kieler Fayencen 1096
Zeitschriften . 400, 631, 765
Aus belgischen Zeitschriften 401
Faenza, Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza 1099

Kurze Anzeigen

44, 159, 240, 362, 440, 490, 631, 894, 935

Weitere Neuerscheinungen

241, 401, 441, 490, 536, 585, 631, 673, 718, 767, 810, 855, 894, 935, 1169

Verschiedenes

Abwanderung d. Meisterwerke, Die 242
Antonello da Messina, Ein neuer 719
Ausfuhr von Antiquitäten und Kunstgegenständen . 856
Bilderdiebstähle in Berlin . 585
Bodes Museumsstiftung . 203
Deutsche kunsthistorische Institut in Florenz, Das . 935
Eine Dürerfrage 894
Die konstruktivist. Szene . 537
Ehrungen Venturis . . . 242
Einladung z. Wettbewerb der Zeitschrift „La Bibliofilia" 1170
Eintrittspreise in den Berliner Kunstsammlungen . 203
Französische Plastik . . . 122
Grusinische Handschriften . 538
Ein Houdon-Fund . . . 242
Italienische Internationale für dekorative Kunst, Die 45
Italienische Kunstwerke aus Österreich 160
Von deutschen Kunstzeitschriften 1113
Malereien aus Siena in Utrecht 719
Ein Marées gestohlen? . 856
Meid-Oeuvreverzeichnis . 1113

Seite

Nachtrag zu: Das geistliche Schauspiel d. Mittelalters und das gemalte Bild bei Meister Bertram von Minden 402
Palazzo Ducale zu Mantua, Der 719
Photographien javanischer Kunstdenkmäler . . . 538
Poelzigs „Don Giovanni" 401
Reklameauswuchs in Dresden 632
Russisches Kunstgewerbe . 120
Ein Thorwaldsen-Fund . 160
Wiener Gesellsch. zur Förderung moderner Kunst, Eine 203
Bari 362
Berlin . . . 45, 204, 362, 402
Brüssel . . . 160, 204, 311
Cremona 538
Gent 1170
Gouda 45
Haag 204, 538, 1113
London 1170
Madrid 811
Mailand 674
Messina 204
Moskau 441
Petersburg 204
Rom 311, 363
Stuttgart 311
Weimar 442

Der Kunstmarkt

Vom amerikanisch. Kunstmarkt . 160, 242, 442, 720
Die Sammlung Iklé . 767, 811
Amsterdam 162
Berlin 122, 721
Frankfurt a. M. . . 45, 856
London 363
München . . 46, 122, 162, 585
Paris 162
Tokio 935

Bevorstehende Versteigerungen

311, 403, 445, 491, 539, 811, 896, 936, 987, 1061
Amsterdam 404, 1061
Berlin 403, 445
Bonn 403
Frankfurt 311, 403, 445, 812

Seite

Haag 491
Hannover 1061
Köln 403, 491, 539, 987, 1061
Leipzig 936, 987
London . . . 311, 539, 1062
München 539, 1062
St. Gallen 403
Wien 491, 896, 936
Zürich 1062

Stattgehabte Versteigerungen 896, 987, 1114

Die Versteigerung d. Sammlung Iklé 1114
Frankfurt 896
Hannover 987

Aus der Sammlerwelt u. vom Kunsthandel

Bankkrach u. Kunstsammlungen 243
Das erste Kunstauktionshaus in Polen 445
Die Vente Kahnweiler . . 540
Amsterdam 45, 445
Berlin 312, 363, 445, 491, 540, 856
Brüssel 446
Chemnitz 363
Dresden 491
Elberfeld 540
Frankfurt a. M. . . 46, 856
Haag 244
Hamburg 312, 363

Versteigerungsergebnisse

Heft 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15.

Sonderhefte des Cicerone . . . 46, 988

Redaktionelle Vertretung 122

Zu den Abbildungen 46

Berichtigung . . . 45

Neue Kataloge

122, 162, 244, 363, 404, 446, 492, 540, 586, 721, 768, 988, 1062, 1114, 1170

Verzeichnis der Abbildungen

Malerei

Seite

Abbate d. A. Kämpfende Pferde 1145
Ahlers-Hestermann, Friedr. An der Elbe. 1917 331
— Baum im Dorf. 1921 . 332
— Bildnis. 1916 355
— Frühling. 1920 . . . 335
— Haus und Brücke. 1917 331
— Stilleben mit Geige. 1917 328
— Süddeutsches Dorf. 1922 332
Annenkoff, Jurij. Porträt des Kriegskommissars L. Trotzkij 1139
Auffray. Blumen . . . 838
Beckmann, Max. Bildnis R. P. 1921. Lithographie 182
— Frau mit Kerze . . . 184
— Frauenbad. 1922. Radierung 181
— Minette. 1922. Radierung 182
— Selbstbildnis. Holzschnitt 187
— Strand. 1922. Radierung 181
Boursse, Esaias. Schlafende Bauersfrau . . 924
Chagall, Marc. Der Alte mit dem roten Bart. 1914/15 730
— Geburt. 1910 726
— Geburtstag. 1915 . . 733
— Hochzeit. 1909 . . . 726
— In der Umgebung von Witebsk. 1914 . . . 733
— Musikant. 1914 . . . 730
— Selbstporträt mit Weinpokal. Witebsk. 1917/18 734
— Über der Stadt. 1914/17 729
— „Badchon" (Vorsänger bei der Hochzeit) . . 734
— Dekorationsskizze zu Gogols Hochzeit. Aquarell. 1918 729
Charbonnier, Pierre. Mädchen 341
Chinesische und japanische Malereien. Bodhisatva, Avalokitesvara, Bild auf Seide 1021
— Hariti, Wandmalerei aus Zentralasien . . . 1021
— Hotei von Chiang Tzuch'êng (China). Murayama, Osaka 1005
— Hotei v. Liang K'ai (China). Murayama, Ōsaka 1001

Seite

Chinesische und japanische Malereien. Hotei von Mên Wukuan (China). Viscount Akimoto, Tōkyō 1005
— Hotei von Ogata Kōrin (Japan) 1006
— Hotei von Shōkwadō (Japan). Hasegawa, Ise 1006
— Hotei von Shūtoku (Japan). Hara, Yokohama 1002
— Hotei von Yōgetsu (Japan). Kenninji, Kyōto . 1001
— Kwannon, Chang Jüehhu zugeschr. (China). Daitokuji, Kyōto . . . 998
— Kwannon von Geiami (Japan). Nanzenji, Kyōto 994
— Kwannon von Kano Yukinobu (Japan) . . 998
— Kwannon von Mu-ch'i (China). Daitokuji, Kyōto 994
— Kwannon von Sesshū (Japan). Graf Kamei, Tōkyō 997
— Sitzender Mann von Liang K'ai (China). Graf Matsudaira, Tōkyō . . 1002
— Wandmalerei aus der Höhle 70, Tun-huang (China). 993
Chlebowsky, Stanislaus. Stilleben 560
Corinth, Lovis. Stilleben mit Äpfeln 145
Coubine, O. Akt. 1920 827
— Alte Mühle in St. Saturnin bei Apt. 1923 . . 829
— Blumen. 1923 . . . 833
— Golio. 1922 830
— Landschaft von Vaucluse. 1922 830
— Mutter mit Kind. 1923 824
— Provenzalische Landschaft. 1923 828
— Der Schäfer 146
Dahl, Joh. Chr. Cl. Norwegischer Wasserfall . 1140
Derain, André. Baum . 220
— Dambrett 218
— Junge, Der. Ölgemälde. 1922 220
— Straße nach Castelgandolfo. Ölgemälde. 1921 214
— Tal, Das. Ölgemälde . 219
— Tisch, Der. 1922 . . 218
— Waldlichtung, Die. 1921 219

Seite

Derain, André. Torso. Pastell. 1919 217
Dix, Otto. Doppelbildnis 176
Erbach, Alois. Berglandschaft 556
— Fischbassin 559
— Ruine 559
— Stilleben 556
Evangeliar Köln. Maiestas Domini 450
— Evangeliar Stuttgart. Quart. 2 449
Feininger, L. Marktplatz 1135
Felixmüller. Arbeiterfamilie im Schnee. Aquarell. 1921 879
— Der Komponist Bosseljon. 1923 884
— Der Maler (Selbstbildnis). Aquarell. 1923 . 883
— Mann und Frau am Bett. 1921 879
— Mann in Mondnacht. Aquarell. 1922 . . . 885
— Meine Frau und unsre Söhne. 1922/23 . . . 884
— Menschen über der Welt. 1920 880
— Otto Rühle spricht. 1920 880
— Poträt meines Vaters. 1922 883
— Stadtmensch. 1922/23 . 885
Feuerbach, Anselm. Bernhardinerhund 225
Fohr, Carl Philipp. Alpenlandschaft 8
des Garets, Odette. Weiblicher Akt . . . 337
Gauguin, Paul. Ernte . 638
— Krankenhausgarten in Arles 638
— Pferdeführer (Tahiti) . 639
— Tahiti. 1892 637
— Tahiti. 1902 639
— Tahiti-Landschaft . . 637
van Gogh, Vincent. Bildnis des Dr. Gachet. 1890 1119
— Jüngling mit Mütze . . 467
— Schweigen im Walde . 14
Gris, Juan. Arlequin . . 604
— Stilleben 604
Gromaire, Marcel. Porträt 336
Großmann, Rudolf. Vorstadt 565
Guérin, Charles. Porträt 149
Guindet, Albert. Landschaft 146

Seite

Habl, Willi. Kroaten in der Kirche. 1911 . . 785
— Landschaft mit Brücke. 1922 786
— Rumänen in der Kirche. 1912 785
— Udritzsch. 1922 . . . 786
Haider, Karl. Herbstlandschaft 599
Hals, Franz. Bildnis eines Mannes 132
de Hoogh, Pieter. Interieur 133
Huber, Hermann. Alpenblumenstrauß. 1921 . 902
— Figuren im Waldlicht . 899
— Knabe mit Anemonen. 1921 902
— Knabe am Bach. 1920 900
— Pilzstilleben. 1921 . . 899
— Porträt mit Feldblumen. 1921 901
— Porträt und Weidenkätzchen. 1921 . . . 901
— Strickendes Mädchen. 1920 900
Ingres, J. A. D. Augustus erzählt die Aenaeis . 784
— Badende 783
— Bildnis der Mme. de Senones 780
— Musik 779
— Odaliske 779
Kars, Georg. Akt. 1922 550
— Akt im Freien. 1921 . 545
— Akt mit Turban. 1920 545
— Auf der Bühne. 1911 543
— In Mallorca. 1912 . . 544
— Nach dem Bade. 1922 550
— Porträt Frau Kars. 1921 549
— Porträt Frl. B. 1920 . 549
— Stilleben mit Fischen. 1920 546
— Stilleben mit Rosenranke 546
— St. Tropez. 1910 . . 543
— Zitronenpackerinnen. 1912 544
— Die Tochter Pharaos . 149
Katalanischer Meister gegen 1350. Der hl. Vinzens 175
— Giebelfeld des Vinzenstriptychons 172
Kayser. Porträt des Bildhauers Despiau . . . 150
Kokoschka, O. Bildnis 740
— Dr. Schwarzwald . .1119
Krauskopf, Bruno. Alte Frau. 1919 914
Krauskopf, Bruno. Bildnis. 1921 911
— Damenbildnis. 1921 . 911
— Der Maler. 1920 . . 914
— Flußlandschaft. 1921 . 913
— Frühlingslandschaft. 1921 912
— Kalkberge. 1921 . . 913
— Landschaft. 1922 . . 912
Kreuzigung. Evangeliar Stuttgart Quart. 2 . . 449
Lasser. Artisten . . . 640
Lauterburg. Landschaft 644
Lévy, Leop. Damenporträt 837
Levy, Rudolf. Amrum. 1920 908
— Bildnis Max Vautier. 1921 907
— Blumen. 1914 . . . 905
— Cassis. 1914 905
— Die schwarze Flasche. 1919 906
— Frau am Fenster. 1921 906
— Seefahrers Heimkehr. 1922 907
— Stilleben. 1920 . . . 908
— Stilleben. 566
Liebermann, Max. Selbstbildnis 565
Lotiron. Hafen v. Dieppe 845
Lozowick, Louis. Chicago 957
— Cleveland 957
— New York 954
— Raumgestaltung . . . 954
Mahn, Berthold. Landschaft 341
Makowski. Kinderkonzert 842
Marc, Franz. Katze . .1132
— Weißer Hund 1120
Masson, André. Le Coup de dés 838
Mauny, Jacques. Yachten in Deauville . . . 845
Meidner, Ludwig. Schrei vor Tag. Aquarell. 1920 1128
— Straße in Friedenau. Aquarell. 1915 . . .1124
Mense, Carl. Bildnis Davringhausen . . . 382
— Bildnis meiner Frau . 385
— Frauen in italienischer Landschaft 386
— Russische Winterlandschaft 381
— Doppelbildnis 647
— Landschaft mit Hirtin . 643
— Selbstporträt 382
Mense, Carl. Stilleben . 386
— Vera 385
Metsu, Gabriel. Die Köchin 133
Meyerheim, Paul. Fischmarkt. 560
Miro, Joan. La Ferme . 842
Modersohn, Paula. Die Geschwister. Um 1903 816
— Kinderakt, kniend. Paris 1907 824
— Kopf eines italienischen Mädchens. Paris 1906 824
— Mutter mit Kind. Paris 1907 820
— Schlafendes Kind. Um 1904 820
— Selbstporträt mit roter Rose. Um 1904 . . . 815
— Sitzendes Kind mit Marienblümchen in den Händen. Um 1904 . . 819
— Sitzendes Mädchen (Tochter Elsbeth) mit Ziegen. 1902 816
— Stilleben mit Goldfischglas. Paris 1906 . . 823
— Stilleben mit Kohlkopf und Rüben. Um 1904 823
Moreelse, Paulus. Kinderbildnis 131
Munch, E. Bildnis . . 740
— Sitzende Dame . . .1120
Murillo. Ecce Homo 771, 772
— Jakob und Rahel am Brunnen 772
— Männliche Bildnisse. . 775
— Salvator Mundi . . . 771
Nauen, Heinrich. Selbstbildnis 565
Niederländischer Meister des Todes Mariae, St. Hieronymus . . . 138
Nolde, Emil. Abendlandschaft. Ölgemälde. 1920 684
— Aufziehendes Gewitter. Aquarell 686
— Frau und kleines Mädchen. Ölgemälde. 1918 679
— Frau mit drei Männern. Ölgemälde. 1921 . . 685
— Grablegung. 1915 . . 678
— Krieger und sein Weib. Ölgemälde. 1912 . . 111
— Mädchen und der Satan. Ölgemälde. 1918. 677
— Masken. 1920 . . . 680
— Spanierin. Aquarell. 1921 683
— Kopf 1132

Seite
v. Olivier, Ferdinand, nach Schnorr. Vigna dell' arciprete 327
van Ostade, Isaak. Winterlandschaft 137
Pechstein, Max. Blumenduft 566
— Stilleben mit blauer Blume 1130
Raffael. Gethsemane, Predella vom Antoniusaltar 2
— Zeichnung zu der Predella (Stich von J. Ch. Flipart dazu) 7
Rappaport, Max. Bildnis Prof. Weißmann . 603
— Mädchenakt 600
— Negerin 603
— Schlafende 600
Rembrandt. Bärtiger Alter 128
— Bildnis einer jungen Frau 128
— Bildnis einer siebzigjährigen Dame . . . 124
— Der reuige Judas . . 127
Renoir. Dejeuner . . . 1116
Rohlfs, Christian. Am Steinbruch bei Weimar. 1884 407
— Eine Frage. 1919 . . 411
— Patroklusdom in Soest. 1906 408
— Petriturm in Soest. 1921 411
— Stadtbild (Soest). 1916 . 407
— Wald. 1900 408
— Weiden 1135
Runge, Philipp, Otto. Bildnis seiner Gattin Pauline. Ölgemälde . 456
— Christus auf dem Meere wandelnd. (Ausschnitt) 461
— Das Kindchen. Fragment aus der dritten Fassung des „Morgens". Ölgemälde 462
— Genien im Baum (Ausschnitt aus der „Flucht nach Ägypten") . . . 462
— Joseph (Ausschnitt aus der „Flucht nach Ägypten") 461
Ruysdael, Salomon. Winterlandschaft bei Haarlem 494
Schmid, Wilhelm. Adorazione Maternità . . 514
— Cureglia 513
— Der Traum des Pierrot 514
— Garten in Florenz . . 516
Schmid, Wilh., Morcote 515
— Stilleben 513
— Toskanisches Bauernmädchen 515
— Villa Bellosguardo in Florenz 516
Schmidt-Rottluff, Karl. Lesende 1131
Schmitt, Franz. Erdbeeren und Himbeeren in blauem Glas. Öl. 1845 593
Schmitt, Georg Philipp. Bildnis seines Vaters. Öl. 1839 593
— Der Brautkranz. Öl. 1856 595
— Der junge Guido Schmitt malend. Aquarell. 1848 594
— Der schlafende Guido als Kind. Ölminiatur . 596
— Wolfstein im Lautertal. Aquarell. 1832 . . . 596
Schmitt, Guido. Die Mutter und des Malers Bruder Nathanael. Öl. 1852 594
— Sitzendes Mädchen in Landschaft. Aquarell. 1848 595
Schnorr von Carolsfeld. Verkündigung . 327
— Frau von Quandt . . 213
Schrimpf, Georg. Assissi. Aquarell. 1923 . . . 877
— Bildnis Frau S. Ölgemälde. 1922 878
— Celle (Ligure). Aquarell. 1922 873
— Kinderbildnis. Ölgemälde. 1922 874
— Mittagsrast. Ölgemälde. 1922 874
— Mutter und Kind. Ölgemälde 878
— Schlafendes Mädchen. Ölgemälde. 1921 . . 873
— Schweinehirt. Ölgemälde. 1923 877
— Stilleben 647
Seewald, Le Quatro Strade. 1923 644
Steen, Jan. Die Opferung der Iphigenia 134
Tassaert, Henriette Félicité. Bildnis v. J. C. Duport 1136
— Pastellgemälde . . . 1136
Teniers, David. Raucher 134
Thoma, Hans. Landschaft bei Viterbo 17
Thöny, W. Waisenhausgarten 643
Tintoretto, Jacopo. Die Taufe Christi 700
— Madonna mit Kind. Öl auf Leinwand . . . 699
— Männliches Bildnis . . 703
Tischbein, Friedr. Aug. Unbek. männl. Bildnis. Um 1796 776
Togores. Akt 837
Uffenbach, Philipp. Vision des Ezechiel . . 944
Unbekannter (Haarlemer?) Meister, Selbstbildnis . 132
Unbekannter (vlämischer?) Meister. St. Hieronymus 138
Unold, Selbstbildnis . . 640
Utrillo, Maurice. Ansicht von Varcelles 797
— Die Kirche von Treglonec in der Bretagne 797
— Place Emile Goudeau . 794
— Rue Chappe auf Montmartre 794
— Rue d'Orchamps . . . 798
— Straße von Stains . . 798
van de Velde, Adriaen. Der Strand von Scheveningen 137
Veronese, Paolo. Raub der Europa 426
Wagner, Wilhelm. Amsterdam. 1921 . . . 952
— Aquarell. 1918 . . . 951
— Blumen. 1922 . . . 948
— Katwyk. Aquarell. 1918 951
— Kinderporträt. 1922 . 948

Graphik

Abbildungsproben aus dem Werke: Edvard Munchs Graphische Kunst . . 632
Archipenko, Alex. Zeichnungen. 1909 . . . 609
— — 1913 609
— — 1915 610
— — 1918 610
— — 1920 . . . . 611, 612
— — farbig gehöht. 1922 611
Bileams Esel redet. Holzschnitt aus der „Kölner Bibel" 979
Jakobs Traum. Holzschnitt a. d. „Lübecker Bibel" 977
le Breton, Constant. Rue Moiséin Marseille. Holzschnitt 844
Chagall, M. Feuer in der Stadt. 1922 739

Seite

Chagall, M., Haus an d. Straße. 1922 (Radierungen aus der Mappe „Mein Leben") . . . 739
Chinesischer Farbendruck . 273
Christus in d. Kelter. Holzschnitt „Mitte 14" . . 346
Corinth, Lovis. Tapiau. Radierung. 1917 . . 799
Coubine, O. Radierung 472
— Greisenkopf. Radierung 471
— Provence - Landschaft. Radierung 472
— Ah, ces damnés que chasse le regret. (Moréas) 471
— Radierung 472
— Hiob. Holzschnitt zu Emile Godefroy: La lettre vers le malheur 473
— Provenzalische Landschaft. Lithogr. 1923 . 834
— Radierung 835
Lukas Cranach d. Ä. Geschichte vom Kanaäischen Weibe. Tuschfederzeichnung . . . 345
Dambacher, J. J. Aus dem Buch Mollenkopf. Karlsruhe. Steinzeichnung. 1817 694
— Aus dem Tyll-Eulenspiegel. Der Rheinländ. Bildermann. Steinzeichnung. Karlsruhe. 1827 695
— Begrüßung. Steinzeichnung. Heidelberg. 1814 691
— Die Verwechslung. Federzeichnung für den rheinländischen Bildermann. Karlsruhe. 1829 689
— Heidelberger Studententypen. Federzeichnung. 1814 693
— Mißverstand. Der Rheinländische Bildermann. Karlsruhe. 1829. Steinzeichnung 696
Delaune, Etienne. Goliath. 1561 498
van Dyck, A. Zeichnung 972
Felixmüller. Der Bergingenieur. Holzschnitt. 886
— Selbst mit Frau. Holzschnitt. 1915 887
Flipart, J. Ch. Stich nach der Predella an Rafaels Antoniusaltar . . 7
Fohr, Carl Philipp. Bleistiftzeichnung 8

Seite

Glockendon, Albrecht. Der hl. Georg 345
Habl, Willi. Ernte. Radierung. 1922 793
— Kartoffelernte. Radierung. 1922 789
— Liegender Akt. Radierung. 1923 790
— Ochsengespann. Radierung. 1922 789
— Weiblicher Akt. Radierung. 1923 790
Hollar, Porträt des Chr. Coler von G. Pencz. Radierung 114
Ingres, J. A. D. Familienbildnis. Bleistiftzeichnung 780
— Weibliches Bildnis. Bleistift 784
Kars, Georg. Zeichnungen 555
Elf Kinderzeichnungen 748, 750, 751, 752
Kirchner, E. L. Holzschnitt 613
Kollwitz, Käthe. Gedenkblatt für Liebknecht . 617
Kubin, Alfred. Aus „Traumland". Lithogr. 31
Aus Masereel: „Geschichte ohne Worte" . 351
Meidner, Ludwig. Halleluja. Zeichnung. 1920 1127
— Dr. Kamnitzer. Zeichnung. 1920 1127
— Psalm 50. Zeichnung. 1921 1123
— Schauung. Zeichnung. 1920 1124
— Selbstbildnis. Zeichn. 1919 1123
— Straße in Bernstadt. Radierung. 1922 . . . 1128
Meister E. S. zugeschrieben. Scheibenriß 22
— Alte Kopie nach einem Scheibenriß aus dem Kreise des Meisters E. S. 22
Melanchthon. Holzschnitt in Reusners „Icones", Basel 1587 1079
Menzel, Adolf. Friedrich und Katte 356
— Kind und Karpfen . . 349
Meryon. Ancienne Porte du Palais de Justice . 966
— Le Stryge 966
— Rue des Toiles à Bourges 965
— Zeichnung 967

Seite

Meseck, Felix. Der Angler. Radierung . . . 27
Michel, Rob. Holzschnitte 969, 970
Zeichnungen . . 968, 971
Rembrandt. Lagerszene (Ruhe auf der Flucht?) Federzeichnung . . . 131
Rohlfs, Christian. Frauenkopf. Schnitt. 1918 . 412
— Verlorene Sohn, Der. Übermalter Holzschnitt. 1922 412
Rössing, Karl. 5 Holzschnitte 753, 755, 756, 757, 758
Runge, Phil. Otto, Selbstbildnis. Kreidezeichn. 456
Schnorr v. Carolsfeld, Julius. Bildnis der Henriette Herz. Bleistiftzeichnung 961
— Maria Heller. Bleistiftzeichnung. 1816 . . 958
— Olevano. Bleistiftzeichnung um 1820 . . . 962
— Frau v. Quandt. Federzeichnung 207
— Frau v. Quandt. Studie 213
Schoff, Otto. Radierung 29
Schwäbische Chronik des Thomas Lirer von Rankweil . . . 474, 481
Seewald, Rich. Capoliveri. Holzschnitt . . 620
Teutsch, Walter. Zu Shakespeare, Sonette. Originalholzschnitt . . . 189
Tiepolo, G. B. Zeichn. 972
Tischbein, Wilhelm. Aquarell 960
Utamaros „Insektenbuch", Aus. 2 Zikaden . . 274
Wagner, Wilh. Dresden. Radierung. 1922 . . 947
— Noordwyk. Rad. 1917 947
— 2 Radierungen . . . 953
Woensam von Worms, Anton. Hl. Familie . . 344
Wolff, Gustav. Afrikanisches Weib. Holzschnitt 745
— Illustration zu einem Gedicht von Rimbaud 742
— Orestie, der Muttermord. Kupferstich 743
— Schlafende. Kupferstich 747
— Wölfin. Exlibris. . . 746
Ziem, F. Fr. Aus Venedig. Aquarellierte Tuschzeichnung 342

Seite

Ziem, F. Fr. Venedig. Aquarellierte Sepiazeichnung 342
Zille, Heinrich. Lithographie 34

Indische Miniaturen

Abhisārikā Nāyikā (Mädchen auf dem Wege zu seinem Geliebten). Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts . 425
— Aus der Krishna-Līlā: Rādhā's Toilette. Chambā. Um 1800 425
— Hindū-Prinzessin. Jahāngir-Schule. Um 1620 421
— Liebespaar. Um 1750 425
— Mahārāja Jaswant Singh von Jodhpur, Shāh Jahān-Schule. Um 1660 422
— Prinzessin bei einem Einsiedler. Um 1720 . 422
— Szene aus Nan'i's Roman. Sūz-u-Gudāz. Akbar-Schule. Um 1600 421
Muneret. Miniaturen russischer Großfürsten und -fürstinnen . . . 704

Chinesische Schattenschnitte

Chrysanthemen als Schuhmuster 1038
— Geometrisches Muster für Schuhe 1039
— Mumeblüten und Narzissen 1040
— Rana chinensis . . . 1036
— Schuhmuster (Chrysanthemen und Orchideen) 1038
— — (Tsching-kou) . . 1039
— Stilisierte Blumenmotive 1040
— — Blumen und Schmetterlinge 1037

Plastik

Bronze

Bodhisattva. Bronze. Siam 287
Buddha. Metallplatte. Siam 287
Buddhist. Bronzebüste aus Siam 1044
Buddhistische Bronzeköpfe aus Siam . . . 1043, 1044
Buddhistische Madonna . 1016
Elfköpfige Kwannon, Kwannondo 1016
Fukukensaku Kwannon, Todaiji 1015
Kwannon, Horinji-Kondo (Bronze) 1009
Kwannon, Kwanchinji (Bronze) 1015
Kwannon, Kaiserl. Museum in Tokyo (Bronze) . . 1015
de Fiori, E., Mann. Bronze. 1917/18 18
— Schreitender. Bronze. 1920 18
Pompon, Der Eisbär. Bronze 150
Wolff, Gustav, Amphipolos. Bronze . . . 744
— Kuh 744

Holz

Beweinung Christi. Lindenholz-Relief aus d. Teinkirche 918
Christus als Schmerzensmann. 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts . . . 863
Die heiligen Apostel Petrus und Paulus. Um 1500 648
Gandharva-Kopf. Birma. Holz 279
Geburt Christi. Aus d. Karmeliterkloster am Hradschin. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts 917
Gott Vater eines Altars aus der Kapelle der Burg Rábi. Lindenholz . . 923
Hl. Barbara. Ende des 15. Jahrhunderts 655
Hl. Wenzel aus der Kirche am Prosek. 1. Hälfte d. 16. Jahrhunderts. Lindenholz 923
Kopf eines Toten. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Relief aus Lindenholz . 864
Kopffragment ein. Buddha. Japan. 10.—11. Jahrh. Holz mit Lack, vergold. 261
Kruzifix. Forstenried bei München. Um 1160 . 939
Kruzifix. Forstenried. Um 1160 940
Leinberger, Hans. Darstellung d. ungerechten Richters. Um 1510 . . 590
— Engel von der Darstellung des ungerechten Richters 589
Madonna aus der Kirche des hl. Haštal (Castulus) zu Prag. Anfang des 15. Jahrhunderts . . . 864
Madonna aus d. 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts . 648
Madonna aus d. 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts . 655
Meister des Bamberger Fürstenportaltympanons? Kruzifix. Freising. Diözesanmuseum. Um 1240 943
Meister d. Blaubeurer Hochaltars. Madonna . . . 455
Meister von Eriskirch. Hl. Stephanus. (Holz.) . . 13
Multscher, Hans. Mutter Gottes. Holz 141
— Mutter Gottes. Holz . 142
Nachmittelalterliche Kopie von Abb. 3. Landshut. Kloster Seligental . . 943
Nyoirin Kwannon, Chuguji. Holz, gelackt 1010
Pietà. Breslau. Matthiaskirche. Holz 346
Shintoïstische Figur. Japan 14.—15. Jahrhund. Holz mit Resten von Bemalung 261
Spanisch. 2. Hälfte d. 13. Jahrhund. Weibl. Heilige. Holz 656
Thronender Christus aus d. Burg Rabi. Ende des 15. Jahrhunderts. Lindenholz 923
Torso ein. Amida-Buddha. Holz, überzogen . . . 262
Trauernder Johannes einer Kreuzigung. 2. Hälfte d. 15. Jahrhunderts . . . 655
Vesperbild. Um 1340. Bamberg, St. Martin. Holz 572
Vier Apostel einer Gruppe Christi mit den zwölf Aposteln. Um 1490 . 868
Rücken- und Seitenansicht der vier Apostel . . . 868
Yumedonokwannon, Horinji. Holz 1009

Stein

Bodhisattva auf dem Naga. Champa. Stein . . . 283
Brahmanische Göttin. Laos, Stein 284
Buddhakopf v. Prah Khan. Prov. Compong Thom 1033

Seite

Despiau, Bildnis d. Mme. Derain 841
de Fiori, Ernesto. Dicke Frau. 1921 21
— Frau. 1919 18
— Kniende. Stein. 1920 18
— Jüngling 566
Französischer Meister. 2. Viertel des 13. Jahrh. David und Salomo (?) 510
Französischer Meister um 1275 (?). Alfons der Weise und seine Gattin Violante (?). Burgos. Kreuzgang der Kathedrale 508
— Vier Fürsten. Burgos. Kreuzgang der Kathedrale 507
— 3. Viertel des 13. Jahrh. Zwei Turmfiguren an der Kathedrale von Burgos 504
— Letztes Viertel des 13. Jahrhunderts. Salomo und Jesaias (?). Burgos. Kathedrale. Kreuzgangportal 509
Gandharva. Cambodgia. Stein 279
Hari - Hara. Cambodgia. Stein 279
Kopf eines Bodhisattva. 1. Hälfte des 6. Jahrh. 250
— 2. Hälfte des 5. Jahrh. 249
Kopf eines Deva oder Bodhisattva. Anfang des 8. Jahrh. 254
Kopf eines Buddha (?) . 253
— 11.—13. Jahrh. (?). . . 257
Kuan-yin. Kopf eines Bodhisattva 249
Meister Hans von Schwäbisch - Gmünd. Ausschnitt des Hochaltars der Seo von Zaragoza (Alabaster) 374
— Ein hl. König aus der Anbetung der hl. drei Könige am Hochaltar der Seo von Zaragoza 377
Negerkopf. Stein 858
Palma de Mallorca: Kathedrale, Puerta del Mirador 847
Sagrera, Guillem. Hl. Petrus (1422) 847
Schieferfigur der hl. Katharina (Teilansicht). Um 1380 863
Shiva. Champa. Stein . 280
Shivaitische Köpfe . . . 1034
Torso des Prinzen Siddharta. Cambodja. Stein 1044
v. Valenciennes, J. Tympanon der Puerta del Mirador an der Kathedrale von Palma (Mallorca) 1393—1397 . . 848
de Valfogona, Juan Pere. Heilung eines Besessenen durch die Reliquie des hl. Valerus (Ausschnitt) 378
Weerick. Porträtbüste . 841
Wolff, Gustav. Picador 747
Würzburger Alabastermadonna um 1360 . . . 224

Architektur

Der Ananda - Tempel zu Pagān (Burma) 288
Der Bayon zu Anghor-Thom (Kambodja) . . 293
Grundriß d. Ananda-Tempels zu Pagān (Burma) 291
Grundriß der Loro-Jonggrang-Gruppe (Java) . 291
Grundriß der Stupa von Böröbudur (Java) . . 290
Grundriß d. Tempels Angkor-Vat (Kambodja) . 291
Hauptfassade des Tempels Angkor - Vat (Kambodja) 294
Die Mangalacheti-Pagode zu Pagān (Burma) . . 288
Der Siva-Tempel d. Loro-Jonggrang-Gruppe . . 294
Der Stupa von Böröbudur (Java) 293

Kunstgewerbe

de Bry, Theodor. Ornamentstich 500
Danfery-Rouen, Philipp. Auftragbussole. 1658 . 498
Danti-Perugia, Piervinsenzo. Astrolabium des Alphenus Severus . . 497
Dunox-Düsseldorf, Claude. Sonnenuhr . . . 503
Gräwe, Samuel. Nautilusbecher 571
Habermel, Erasmus. Wegmesser 499
Holl III., Hieronymus. Deckelbecher 571
Japanische Masken. Echi. Omi onna-Maske . . 1023
— Himi. Yase onna-Maske 1024
— Im Stil des Kawachi. Ishiojō-Maske. . . . 1029
— Ko-ushi 1024
— Shakuzuru. Deija-Maske 1022
— — Yamauba-Maske . 1022
— Unbekannter Meister. Noborihige-Maske für Kyōgen 1030
— — Otsu-Maske für Kyogen 1030
— Yunaga. Koomote-Maske 1023
— Zekan. Shunkwan-Maske 1029
Jaske, Melcher. Ciborium 571
Mattern, C. M. Standuhr. 1741 415
Örnster, Siegfried. Willkomm der Müller . . 571
Rahmen mit den Bildnissen der böhmischen Patrone. Mitte d. 15. Jahrh. 867
Scheffelt-Ulm, Michael. Scheibenmeßinstrument 503
Schißler-Augsburg, Christoph, Sonnenuhr . . 500
Schniep-München, Ulrich. Horizontalsonnenuhr . 497
— Reisesonnenuhr . . . 499
Solis, Virgil. Ornamentstich 500
Süddeutscher Meister. Setzwage 499
Vortragekreuz, Porreras (Mallorca), Pfarrkirche 846
Willebrand - Augsburg, Johann. Sonnenuhr . 503

Möbel

Alpenländ. spätgotischer Stirnwandtisch . . . 168
Alpenländisch. Frührenaissancetisch 171
Bemalte Siebenbürger Truhe 166
Fränkisch. Frührenaissancetisch 171
Gotisch. Giebelschränkchen 168
Gotisches Kirchengestühl . 167
Gotischer Kredenzschrank 165
Gotische Truhe 165
Mattern, C. M. Ausschnitt aus den Elfenbeinintarsien des Schreibschrankes. 1742 415

Seite

Mattern, C. M., Schreibschrank mit Marketterie u. vergold. Schnitzereien. 1742 416
Spätgot. bemalte Kärntner Truhe 166
Spätgotischer Waschkasten 167

Textilien

Gewirktes Bildnis des Geheimrats von Superville. 1754. Manufaktur des Jean II. Dechazaux zu Erlangen 318
Groteskenteppich. „Das Wasser." Manufaktur des Jean Peux in Schwabach 373
Pastorale. Manufaktur des Jean II. Dechazaux zu Erlangen 317

Porzellan und Fayencen

Auliczek d. A., D. Pferd von Löwen angefallen 1086
— Stier im Kampf mit Wölfen 1087
Berliner Fayencen. Funcke. Achtkantige Vase 1088
— — Vasen in Fondsmalerei 1091
— Wolbeer. Bowle . . 1088
Bustelli, F. A. Chinese zu Pferd von Panther angefallen 1085
— Stehender Bär . . . 1086
— Tartare zu Pferd von Löwen angegriffen . . 1085
— -Modell, abgeänderte Rundgruppe 1086
Chaire in der Art des Chajin Oribé. Graues Steingut 267
— von Nonomura Ninsei. Graues Steingut . . . 267
Chawan, Raku. Schwarze Bleiglasur 268
Ecce Homo, Fayence . . 83
Fayenceschale, Nürnberg . 113

Seite

de Fiori, Ernesto. Carnia Ari. Terrakotta. 1922 21
Frauenfigur. Tang-Dynastie 725
Fürstenberg. „Dame und Chapeau". Model von Luplau 89
Fürstenberger Komödiantenfiguren Simon Feilners . . 66, 73, 74
Grabwächter. Tang-Dynastie 725
Hamburger Fayencekrug von 1643 . . . 1066
— Fayenceschüssel . . . 1066
Hl. Josef. Tonmodel . . 83
Johannes d. Täufer. Tonmodel 83
Hoppesteinkruke mit Dorotheenthaler-Deckel . . 1092
Irdenflasche 87
Kachelmodel aus den Werkstätten „Vest" und „Leupold" . . . 103, 104
Kreußener Steinzeug, Braunes. Um 1614. Krug mit den Bildnissen Luthers und Melanchthons 1079
Schraubflasche. Kreußener Fayence mit Blaumalerei 1080
Taubengefäß aus der Werkstatt von Lorenz Speckner, Kreußen 1065
Tonform für das Melanchthonbildnis an dem Berliner Krug. Kreußener Steinzeug 1079
Koro in Form eines stilisierten Löwen (Shishi). Steingut mit dunkler Glasur. 267
— von Nonomura Ninsei. Steingut dekoriert . . 268
Frankenthaler Porzellan. Lück, K. G. Der Jäger aus Churpfalz . 65
— — Vitrine mit verschied. Servicen, dar. Schlachtenkannen von Magnus 65

Seite

Lüneburger Terrakotten der Renaissance 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100
— Statius von Düren. Brustbilder in Kranzumrahmung 1069
— — Delphinreitender Putto 1070
— — Heraldischer Löwe . 1070
— — Steigender Greif . 1070
— Unglasierte Terrakottaplatte am Hause Neue Sülze 8 in Lüneburg . 1069
Mater dolorosa. Tonmodel. 85
— Vesperbild. Tonmodel . 84
Mittelbild und Marke einer Fayenceschüssel mit Urbino-Grotesken . . 1092
Mizuzashi. Iga. Hellgraues Steingut 268
Meister L. S. und seine Werkstätte. Fayencearbeiten. Albarello . 58
— Apothekergefäße. . . 51
— Fayencetopf von 1609 57
— Kannen. 57, 58
— Schraubflaschen . 51, 57
— Schüssel 52
— Teller von 1618 . . . 52
— Zunftpokal von 1629 . 52
Nymphenburger Pfeifenköpfe. Um 1800 . . 1087
Ofenkacheln 84, 87
Persische Fayencen . 109, 110
— Gießgefäß 109
— Lüsterflasche 109
— Lüsterfliese 109
— Schale 110
— Schalenboden 109
Schüssel mit Tiger und Fledermaus. Tz'uchou yao, Sung-Dynastie 725
Tonmodel 83, 84
Ziervase mit Bemalung von Jakob Helchis, Wien 88

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Gethsemane. Predella von Raffaels Antoniusaltar. Washington, Sammlung Gitterman.

Die Predella zu Raffaels Altar für S. Antonio in Perugia

Von PAUL SCHUBRING | Mit zwei Tafeln

Im Jahre 1504 hat Raffael für die Nonnen von S. Antonio in Perugia ein Altarbild gemalt, das aber, da er im Oktober dieses Jahres nach Florenz ging, damals nich ganz vollendet wurde. Das Hauptbild mit der Lünette befindet sich heute im Besitz von P. Morgan in New York und ist als Leihgabe im Metropolitan Museum ausgestellt; es ist eine Santa Conversazione mit den Heiligen Petrus, Paulus, Dorotea und Caterina. Eine sehr komplizierte Predella hat unter dem Bild gesessen, eine Kreuztragung, eine Grablegung, ein Ölberg und zwei schmale Felder mit Einzelheiligen. Das mittlere Bild, eben die Kreuztragung, besitzt jetzt die Londoner National Gallery, wohin es aus dem Besitz des Earl of Plymouth gelangt ist; die Pietà mit der Grablegung ist im Besitz von Mrs. Gardner in Boston. Die beiden Einzelheiligen (Antonius von Padua und Franziskus) befinden sich in der Dulwich Gallery. Das Bild „Christus in Gethsemane" kommt merkwürdigerweise in zwei Exemplaren vor. Das eine, das sich vorher in der Sammlung Samuel Rogers befand, war bis zum Frühling dieses Jahres bei dem Baron Burdett-Coutts in London und gelangte dann nach dessen Tode auf der Versteigerung dieser Sammlung in das Metropolitan Museum in New York, das ein besonderes Interesse an dem Bild hat, da es auch die große Zeichnung Raffaels zu diesem Gemälde (Fischel, Raffaels Zeichnungen, Abt. II, Nr. 66) besitzt. Das andere Exemplar des Ölbergs war lange Zeit im Besitz des Prof. Ernst aus'm Weerth in Kessenich bei Bonn und gehört jetzt Dr. John Milton Gittermann in Washington, der zur Zeit in Europa weilt. Es trägt auf der Rückseite das Siegel der alten Sammlung Orléans; nach ihm hat Jean Charles Flipart im Jahre 1727 den hier abgebildeten Stich gefertigt, der nun die Komposition im Gegensinne gibt (Cabinet Crozat, Recueil d'estampes, Bd. I, 25). Der Herzog Louis Philippe Joseph von Orléans besaß auch die anderen Teile des Altars; dieser wurde 1789 versteigert. Über dies zweite Exemplar weiß man noch, daß es in der Familie der ersten Gattin des Peter von Cornelius, Grossi, in Rom war und daß das von den deutschen und römischen Künstlern des Kreises um Cornelius damals vielbewunderte Bild eben auf den Rat des Cornelius durch aus'm Weerth, der 1853 den Künstler nach Italien begleitet hatte, erworben wurde. Ein Aurelio Grossi war „Maestro di casa" im Hause Orléans; durch ihn wird das Bild nach Rom gekommen sein. Die Akten über dieses Exemplar sind schon 1905 von Eduard Frimenich-Richartz (in dem Text der Kunstdenkmäler der Stadt Bonn von Paul Clemen, Düsseldorf 1905, S. 223) zusammengestellt worden.

Die meisten Forscher, welche das Londoner Bild gesehen haben, äußern sich vorsichtig, ja recht zurückhaltend über seine Qualität. Der Ölberg der Sammlung Burdett-Coutts, der in der Veröffentlichung des Burlington Fine Arts Club (Catalogue of a Collection of Pictures of the Umbrian School, London 1910, zu S. 39 und danach im Text zu Fischel, S. 90, abgebildet ist), war auf der Winterausstellung der Londoner Academy 1893 zu sehen; damals schrieb Woldemar v. Seidlitz über dies Exemplar: „von merkwürdig flüchtiger und liebloser Behandlung" (Repert. für Kunstw. XVI, 1893, S. 232). 1902 erschien das Bild erneut in der Leihausstellung der Royal Academy. Max J. Friedländer sprach sich damals ebenfalls sehr skeptisch aus (Repert. XXV, 1902, S. 143): „Hinsichtlich des Ölbergbildchens möchte ich Bedenken äußern. Wenn überhaupt echt, ist es ganz und gar überarbeitet. Es gibt eine alte Wiederholung dieses Predellenstücks in deutschem Privatbesitz." (Damals wußte Friedländer nicht, daß diese „Wiederholung" das Siegel der Orléans-Galerie trägt.) Karl Woermann sagt schon 1882 in seiner Geschichte der Malerei II, S. 638: „Das Exemplar im Besitz des Professors aus'm Weerth in Bonn könnte, zumal da es das Siegel der Galerie Orléans, welcher

der ganze Altar gehörte, zeigt, größeren Anspruch auf Echtheit haben. Daß Raffael diese Predellenbilder eigenhändig gemalt habe, soll übrigens nicht gesagt werden." Georg Gronau (in dem Raffael-Band der Klassiker der Kunst 1909, S. 223) glaubt, daß die beiden Predellen in London und Boston von der Hand eines der Gehilfen des jungen Raffaels, des Eusebio di San Georgio stammen. Auch die Engländer haben sich sehr zurückhaltend geäußert, Claude Phillips (zitiert im Text zu dem Burlington-Katalog, S. 39) hebt wie Gronau die Arbeit der verschiedenen Hände an den verschiedenen Teilen der Predella hervor und wollte von den ihm bekannten Tafeln der Predella in England und Amerika nur der Kreuztragung einen Platz in dem Lebenswerk Raffaels lassen. In dem Auktionsbericht von 1922 ist freilich das Burlington Magazine nachträglich für die Echtheit des Ölbergs aus der Sammlung Burdett-Coutts eingetreten, ohne dies näher zu begründen. Adolfo Venturi, der in seinem neuen Raffaelbuche (Raffaello, Rom 1920, S. 119) auch auf die Predellen des Altarwerkes von S. Antonio zu sprechen kommt, hat keine eigene Meinung.

Zweifellos befand sich das Bonner Bild einst in der Galerie Orléans, und in dieser war bis 1789 der ganze Altar; das Siegel ist durchaus unverdächtig. Bei der Auktion oder kurz nachher wurden die einzelnen Teile verstreut. Das Bonner Bild ist damals nach Rom gekommen, seine Schicksale lassen sich lückenlos verfolgen. Dagegen trägt, soviel ich weiß, das Londoner Exemplar nicht das Siegel der Sammlung Orléans; man hat nur immer angenommen, da die anderen Predellenteile in London und Boston aus der Sammlung Orléans stammen, daß auch das Londoner Bild aus ihr herrühre. Aber es ist doch nicht denkbar, daß in der Galerie Orléans zwei Exemplare des Ölbergs gewesen seien! Wohl aber läßt sich erklären, weshalb es zwei Exemplare des Ölbergs, die beide mit dem Altarbild von S. Antonio in Perugia zusammenhängen, in der Tat gibt.

Raffael hat nach dem Urteil aller Forscher das Hauptbild und die Lünette darüber eigenhändig gemalt, und zwar in der Hauptsache vor dem Oktober 1504. Ihm und nicht Perugino fiel der große Auftrag zu, da Perugino seit 1502 wieder in Florenz weilte. Auch die Predella wurde damals schon in Angriff genommen; denn wir haben ja die kostbare Zeichnung zum Ölberg in natürlicher Größe (22,5 × 26,2 cm groß), eine Pinselzeichnung in Bister über dünner Vorzeichnung in Feder. Das heute im Besitz des Metropolitan Museum in New York befindliche Blatt war stets hochgeschätzt; es ging durch die Sammlungen Antaldi, Lord Leighton, Fairfax Murray und war schon durch den Katalog der letzten Sammlung (A Selection from the Collection of Drawings formed by Fairfax Murray, London 1905) bekannt. Die Zusammenstellung „Ölberg und Grablegung" war in Peruginos Atelier nichts Ungewöhnliches; Perugino hat ja schon 1493 beide Themata vereinigt (heute in der Florentiner Akademie). Im gleichen Jahr 1504, in dem Raffael an dem Altar für S. Antonio arbeitete, hat er bereits für den nach Urbino heimgekehrten Fürsten Guidobaldo da Montefeltre einen Ölberg gemalt, der sich heute in London befindet (National Gallery Nr. 1032) und von Crowe und Cavalcaselle irrtümlicherweise Spagna zugeschrieben wurde. Nun muß Raffael nach Florenz abreisen und hinterläßt seinen Gehilfen die Zeichnung, auf Grund deren die Predella dann im Atelier gemalt wurde. Ist es nun nicht möglich, daß diese Ölbergpredella von dem heimkehrenden Raffael für ungenügend angesehen wurde und daß er selbst dann oder ein anderer Mitarbeiter, wieder auf Grund der alten Zeichnung, einen neuen Ölberg gemalt hat, der dann dem fertigen Altar eingegliedert wurde? Dieser Altar, mit Ölberg II, kam aber von Perugia in die Sammlung Orléans, und das von Raffael abgelieferte Predellenbild wäre danach das aus der Sammlung aus'm Weerth und nicht das der Sammlung Burdett-Coutts. Das letztere müßte dann auf Umwegen ebenfalls von Perugia nach England gekommen sein.

Dies ist natürlich eine Hypothese, aber sie würde das Vorhandensein der beiden Ölbergbilder erklären. Zweifellos hat das Bonner Bild die bessere Provenienz und muß an dem fertigen und abgelieferten Altar gesessen haben. Damit ist freilich noch nichts

über die Hand des Meisters oder Gehilfen gewonnen; nur muß das Bonner Stück eben besser sein als das Londoner, da dies letztere — nach obiger Hypothese — zurückgewiesen und das Bonner an seine Stelle gesetzt ist.

Da Raffaels Zeichnung die Grundlage für beide Bilder abgegeben hat, ist es kein Wunder, daß ein Vergleich der beiderseitigen Photographien keine großen Verschiedenheiten offenbart. Das Londoner Exemplar ist jetzt in New York und damit der Autopsie entrückt. Das Bild aus dem Besitz von aus'm Weerth habe ich oft und genau betrachtet. Danach scheint mir das erstere flacher, dünner, seelisch zarter zu sein, das Bonner ist pastoser gemalt und zeigt in den Figuren mehr Ponderanz. Am besten gelang wohl der schlafende Andreas rechts vorn, dessen roter Rock und grüne Jacke ein an Lionardo erinnerndes Kolorit zeigt. Auch das dunkelgrüne Gewand des Johannes, der einen hellgelben Rock trägt, geht in der Farbe über umbrische Gepflogenheiten hinaus. Christus ist ganz in Dunkelviolett gekleidet. Er hebt sich ja als einzige Silhouettenfigur schon dadurch stark von den anderen ab. Das Monumentale in dem Bonner Bild ist von Fliparts Stich dann wieder aufgelockert worden. Daß dieser Stich nach dem Bonner Bild gemacht ist, was ein genauer Vergleich gerade der kleinen Einzelheiten und des Beiwerks ergibt, beweist m. E. auch der Engel, der in dem Londoner Bild nur ganz verschwommen herauskommt. Auf der Zeichnung war ja nur der Kelch (ohne den Engel) vorgesehen. Vor allem aber ist das Bonner Exemplar, das, auf Pappelholz gemalt, 30×24 cm groß ist, bis auf zwei kleine Retuschen und das Ausflicken eines Wurmlochs rechts im Felsen ganz unberührt und stellt sich als ein edles Stück früher Cinquecentomalerei dar, während das Londoner „ganz und gar überarbeitet" (Friedländer) und „von merkwürdig flüchtiger und liebloser Behandlung" (Seidlitz) ist.

Hat, wie Fischel annimmt, Raffael das Altarbild in Perugia begonnen und dann auf der Rückkehr von Florenz unter Florentiner Eindrücken vollendet, so würde auch in diesen Prozeß sich das Bonner Bild besser einordnen; denn es zeigt im Gegensatz zu dem Londoner Stück eine stärkere Wucht und Kraft der Figuren. Auch die Predella der Kreuztragung (London, National Gallery) dürfte in diesem zweiten Stadium der Arbeit entstanden sein. Über die Grablegung in Boston wage ich kein Urteil. Die Kreuztragung ist mindestens ungewöhnlich als Mittelstück einer Altarpredella, muß aber schon im ersten Entwurf geplant gewesen sein, sie ist 9×33¹/₄ inch groß, also bedeutend größer als die Nebenpredellen.

Der Florentiner Einschlag darf uns nun aber nicht dazu verleiten, das Bild als Ganzes außerhalb Umbriens zu stellen. Es ist vielmehr ein vollgültiges Zeugnis der umbrischen Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts und des jungen Raffael. In Florenz war das Ölberg-Thema sehr selten. Ich kenne nur Bilder von Lorenzo Monaco und Fra Angelico, also aus einer viel früheren Zeit. Peruginos Ölberg von 1493 und namentlich seine Pietà von 1506 schlagen einen ganz anderen Akkord an als alle Florentiner Bilder jener Zeit. Auch unser Ölberg lebt seelisch von der gesammelten Stimmung der Szene, den feierlichen Kontrast zwischen dem innerlich-leidenschaftlich wachen Meister und den drei schlafenden Jüngern, deren Entrücktheit ins Unbewußte so natürlich und südlich einfach geschildert ist. Auch in dieser Formung der seelischen Welt sehe ich einen Fortschritt im Bonner Bild.

Ich fasse noch einmal zusammen. 1502 ist Perugino nach Florenz gegangen; 1504 bekommt deshalb nicht der Meister, sondern der erst neunzehnjährige Schüler Raffael den Auftrag zu einem großen Altarbild für die Nonnen von S. Antonio in Perugia. Dieser läßt das Bild unvollendet, als er im Oktober 1504 nach Florenz geht. Als er in den Sommern der nächsten zwei Jahre nach Perugia zurückkommt, vollendet er die Haupttafel und malt die große Predella fertig. Für diese hatte er schon 1504 die Zeichnung zum Ölberg gemacht (heute in New York). Wahrscheinlich hat ein Gehilfe in der Zwischenzeit nach dieser Zeichnung das Bild gemalt, das jetzt aus der Sammlung Burdett Coutts ebenfalls nach New York gelangt ist. Der heimgekehrte Raffael ver-

warf aber dieses Bild, und es entstand (von ihm selbst? — sicher unter seinen Augen) das zweite Ölbergbild, das dann dem Altar eingegliedert wurde. Der ganze Altar kam von Perugia in die Galerie Orléans, bei deren Versteigerung 1789 das meiste nach England kam. Der Ölberg wurde von dem damaligen Custos der Sammlung nach Rom gebracht und kam von dort in die Sammlung aus'm Weerth in Bonn und schließlich zu Dr. Gitterman, der selbst ein guter Kenner der Florentiner Kunst ist. Hier hat das Bild hoffentlich den Besitzer gefunden, der die Cimelie in ihrem vollen hohen Wert zu schätzen weiß.

Carl Philipp Fohr

Von MELA ESCHERICH | Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Als Ludwig Richter im Herbst 1823 nach Rom kam, mietete er sich auf dem Monte Pincio im dritten Stock des Palazzo Guarneri ein, bei der Witwe Mariuccia, bei der schon drei deutsche Maler wohnten. Noch einen Stock höher hauste Philipp Veit. Neben Richters Stube lag ein kleiner Saal, in dem die jüngern Künstler alle vierzehn Tage bei einem Fäßchen guten Valletriweines, mitgebrachtem Abendbrot und dem malerischen Schein dreiflammiger römischer Lampen fröhliche Zusammenkunft hielten, zu der auch zuweilen die ältern Meister, Koch, Thorwaldsen, erschienen. Der Gründer dieser geselligen Abende war ein junger Heidelberger, Carl Philipp Fohr (1795—1818) gewesen, der einige Jahre vorher beim Baden im Tiber ertrunken war, von dem aber noch viel gesprochen wurde und dessen hinterlassene Studien im Kreis der Freunde pietätvoll verwahrt und rühmend herumgezeigt wurden.

Was Richter in seinen Lebenserinnerungen über Fohr berichtet, ist wichtig, so daß es hier wiederholt werden mag.

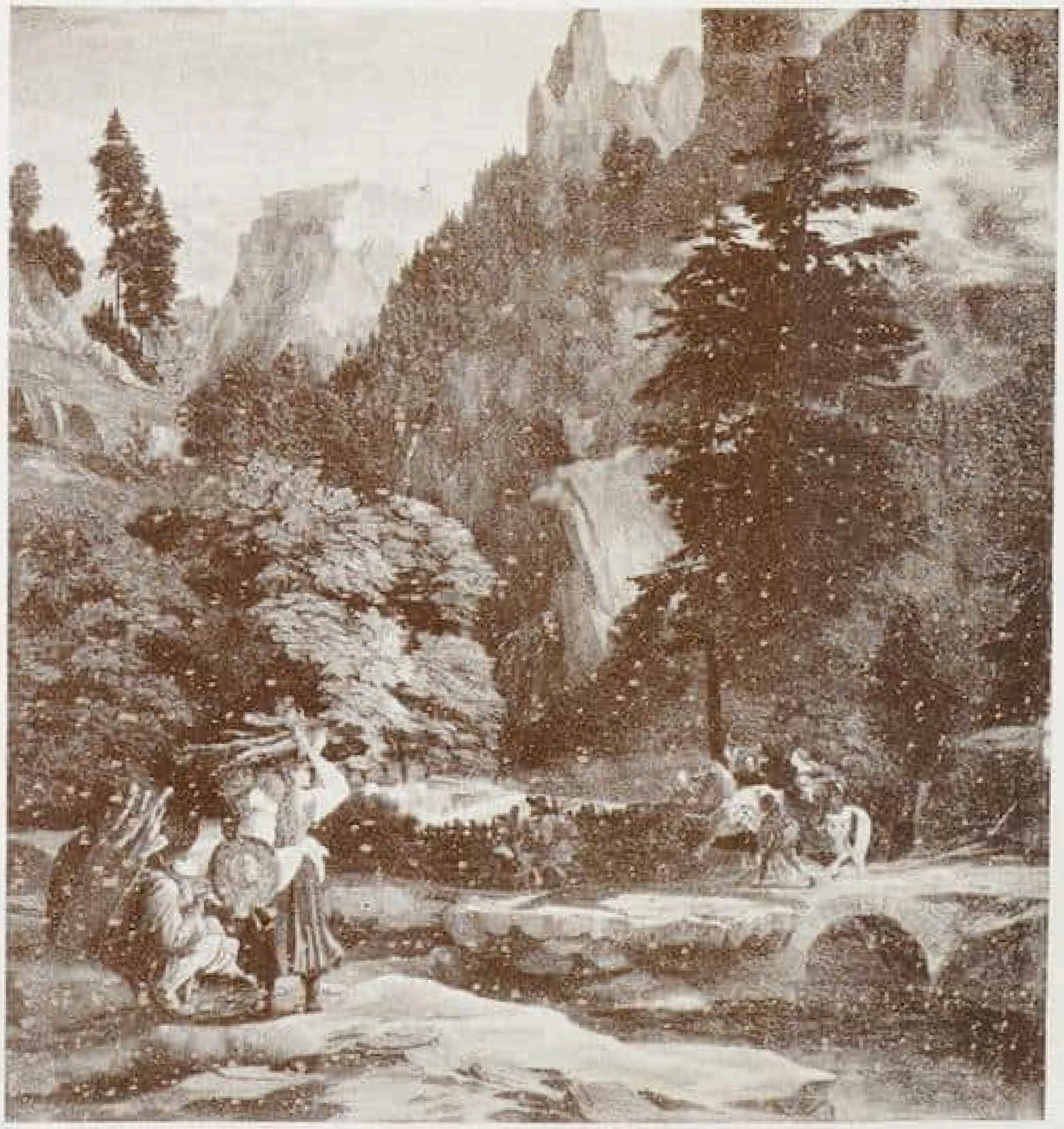
„Noch muß ich hier zweier Künstler gedenken, deren Arbeiten mich aufs tiefste berührten. Es waren der Heidelberger Karl Fohr und Horny aus Weimar. Beide waren im Beginn ihrer Laufbahn gestorben. Fohr ertrank 1818 in der Tiber und Horny starb in Rom im darauffolgenden Jahre. Ihr Andenken lebte noch warm in den Genossen und die Naturstudien wie Kompositionen, welche sich noch im Besitz ihrer Freunde vorfanden, versetzten mich in einen Rausch der Begeisterung; insbesondere war das bei Fohr der Fall. Man darf aber auch nur sein schönes, von Amsler gestochenes Bildnis betrachten und in diese tiefen, seelenvollen Augen sehen, um das poesievolle Künstlerherz zu erkennen. Frühere, noch in Deutschland gemachte Naturstudien zeigen eine so feine, liebevolle Beobachtung der Natur und manierlose, naive Darstellung, daß, als diese Eigenschaften mit einem großen Mitgefühl sich verbanden, die reizvollsten Sachen entstehen mußten.

Welker besaß von ihm ein Skizzenbuch, welches ihn wahrscheinlich ins Albanergebirge begleitet hatte und eine Menge der lebendigsten Volksgruppen, bald gelagert im Wald, bald wandernd, mit Eseln, Ziegen oder Schweinen dargestellt, enthielt. Eine große Tuschzeichnung Fohrs sah ich bei Passavant, ein Sonntag in Tirol. Die Burgleute kommen durch den Buchenwald zur alten Kapelle herab, um die Messe zu hören. Weiter Blick in das großartige Gebirgstal. Eine wundervolle Zeichnung voll poetischen Naturlebens, wie ein altes Volkslied, ist die von dem alten Schlößchen Hirschhorn am Neckar, mit dem Falken in der blühenden Heide ganz im Vordergrunde (Abb. Schmidt, Rheinlande 1915); ebenso eine Tirolerlandschaft mit der Feder und aquarelliert: vorn schreitet ein Bursch mit seinem Mädchen, prächtige Gestalten, mit einem Buben, welcher auf der Flöte bläst, einem Dorfe zu. Es ist unmittelbar nach der Natur gezeichnet und doch so groß und schön zum völligen Bild gestaltet und abgerundet. Ferner erinnere ich mich auch einiger überaus schön gemachter Waldlandschaften, einer deutschen und einer von Ariccia.

Gethſemane. Zeichnung Raffaels zu der Predella des Antoniusaltars.
New York, Metropolitan Muſeum.

Gethſemane. Stich von J. Ch. Flipart nach der Predella an Raffaels Antoniusaltar.

Carl Philipp Fohr. Bleistiftzeichnung.



Carl Philipp Fohr. Tiroler Alpenlandschaft.

Ein Studienblatt war mir besonders interessant; eine mit verschiedenartigem Buschwerk bewachsene Felswand, an deren Fuß in der Tiefe ein Bach sich zwischen Gestein hindurchdrängt und dadurch ganz eigentümliche Ringe und Strudel zieht, was mit ganz besonderem Fleiß charakterisiert ist. Es war mir jedesmal, als höre man da unten zwischen Fels und Büschen das unheimliche Gurgeln, Rauschen und Plätschern des Wassers heraufstönen, Klänge und Töne, welche oftmals dem einsam Wandernden wie schwatzende Menschenstimmen klingen. Ihn hatten jedenfalls diese wunderlichen Wasserwirbel zur genauen Nachbildung angezogen im Gedanken an das Nibelungenlied, mit dem er sich so vorzugsweise beschäftigte. Seine letzte Zeichnung stellte vor, wie Hagen die Wassernixen befragt. Er machte dieselbe für Frau von Humboldt. Ermüdet von der Arbeit geht er nach der Tiber, sich zu baden, und sie zogen ihn da wirklich hinab, die unheimlichen Wassergeister, den Zweiundzwanzigjährigen. Nach meinem Gefühle hätte er der Landschaftsmalerei eine neue, höchste Richtung geben können, die Elemente dazu waren vollständig vorhanden."

Die Aufzeichnung ist zwiefach wertvoll: einmal als Kritik, in der Richter, wie des öfteren, einen das Zeiturteil überschreitenden Weitblick offenbart und zum andern als verlebendigende Schilderung der beschriebenen Werke.

Das schon am Beginn der Entwicklung abgerissene Lebenswerk Fohrs mußte naturgemäß trotz der Wertschätzung des römischen Künstlerkreises der Vergessenheit anheimfallen; trotz auch einer liebevollen Biographie, die der hessische Kunstfreund Dieffenbach 1823 (Neudruck 1918) über den Frühverstorbenen schrieb. Erst unsere Zeit, die auch das Fragmentarische ehrt, sucht das Vergessene und Verstreute wieder zu sammeln. Es war die so manchen Toten weckende Jahrhundertausstellung 1906, die zuerst an Fohrs Gruft pochte, ihr aber nur die große „Romantische Landschaft" (Privatbesitz Darmstadt) enthob, welche gleich danach in Langewiesches „Stillem Garten" veröffentlicht und somit den weitesten Kreisen zugänglich gemacht wurde. Tschudi nennt sie in seinem Text zu der Publikation der Ausstellung „eine große, etwas theatralisch aufgebaute und hart kolorierte, aber persönlich gesehene Landschaft".

Es ist das Verdienst Dr. W. Cohens, daß er der Romantik-Ausstellung, Herbst 1922 in Wiesbaden in der Vorführung einer Anzahl von Werken Fohrs einen anziehenden Mittelpunkt gab. Wir gewinnen jetzt Überblick über das leider jäh abgebrochene Schaffen.

Carl Philipp Fohr ist am 26. November 1795 als Sohn eines Lehrers in Heidelberg geboren. Noch in den Schuljahren erhielt er von Rottmann d. Ä. Zeichenunterricht. Dann kam eines Tags das Schicksal in Gestalt des jungen Malers Issel, der Fohr, eine Zeichnung des Fünfzehnjährigen sehend, beredete, mit ihm nach Darmstadt zu gehen. Dort fand er in Professor Dieffenbach einen Freund, der ihm die für sein Leben entscheidende Bekanntschaft mit Wilhelmine von Baden, späterer Großherzogin von Hessen vermittelte. Die kunstsinnige Prinzessin setzte Fohr ein Jahresgehalt aus, nahm ihn 1814 als ihren Gast nach Baden-Baden mit und sandte ihn 1815 auf die Akademie nach München. So weit sich aus den erhaltenen Zeichnungen schließen läßt, brachte der Badener Aufenthalt mehr Gewinn als der Münchener. Die Schwarzwaldtannen und -bäche waren größere Offenbarungen als die trockenen Theorien der Akademie.

Aber 1815 wanderte Fohr nach Rom und hier entfaltete sich die Knospe zur Blüte. Das Temperament entfesselt sich. Auch winken bereits äußere Erfolge. Der Kronprinz von Bayern, der spätere König Ludwig I., wird auf ihn aufmerksam und zugleich kommt ein Auftrag von Karoline von Humboldt für eine größere Arbeit. Der Beginn der Laufbahn gestaltet sich glücklich, nach außen und innen. Da muß ein blöder Zufall alles vernichten. Fohr badet mit Freunden im Tiber, die Strömung reißt ihn weg und er ertrinkt.

Nun blieb sein Werk, zuerst von den Freunden pietätvoll bewahrt, später verstreut, heute zum Teil verschollen. Die meisten Zeichnungen und Aquarelle fanden sich schließlich in den Museen zu Heidelberg und Darmstadt wieder zusammen. Das kurpfälzische

Museum besitzt auch ein Skizzenbuch aus der Familie Fohr, in dem der jüngere Bruder Karl Philipps, der ebenfalls Maler wurde, Daniel Fohr (1801—62), Zeichnungen von sich und seinem Bruder, Rottmann u. a. vereinigte.

Die Wiesbadener Ausstellung — auf deren Katalog sich im nachfolgenden die Nummern beziehen — brachte reiche Auswahl aus dem vorhandenen Material.

Zunächst Natureindrücke aus der heimatlichen Landschaft: Odenwald und Schwarzwald. Eine aquarellierte Federzeichnung „Schloß Otzberg im Odenwald" (Nr. 39) trägt das frühe Datum 1811; zwei Schwarzwaldmühlen (Nr. 40 und 41) sind 1814 datiert. Diese frühen Arbeiten sind peinliche Notizen, Zeugnisse scharf prüfender Beobachtung und nicht wahlloser Naturhingabe; aber da, wo sich das Interesse auf einen Eindruck festlegt, strenges Nachgehen der Erscheinung bis in die kleinsten Umstände. Als technisches Mittel wird mit Vorliebe die Feder gewählt und Aquarellfarbe, die sich dem Stenogramm der koloristischen Notizen anscheinend am willigsten fügt.

Aus dieser Zeit stammt wohl auch die „Waldschlucht" (Nr. 30), bisher noch unbekannt. Früher Versuch in Öl. Ein etwas trockenes Bild, das auf den ersten Blick an kolorierte Stahlstiche erinnert. Die Öltechnik erweist sich zunächst widerspenstig. Das Wasser ist glaubhaft aber hart gemalt. Doch es braust über die Hindernisse und das Temperament braust mit. Schließlich muß man das Bild liebgewinnen. Es ist so viel feine Achtsamkeit für das Naturleben darin.

Ein kleines Ölbildchen, „Zwingenberg a. Neckar" (Nr. 52), liebenswürdig naiv, im Katalog vorsichtig mit einem „vielleicht" aus dem engsten Kreis gerückt, müßte im Ernstfalle sehr früh angesetzt werden.

In die Darmstädter Jahre gehört die Bleistiftskizze „Architekt Köbel und Architekt Heger" (Nr. 49), eine meisterhafte Arbeit. Fohrs Kraft liegt durchaus nicht einseitig in der Landschaft. Das beweist auch das Bildnis Löning (Abb. bei Schmidt, Rheinlande 1915) und das wahrscheinlich gleichzeitige Selbstbildnis (Nr. 44), zwei Federzeichnungen. Letzteres deckt sich durchaus mit der Vorstellung, die wir uns nach seinen Werken von dem Maler machen: ein von künstlerischem Adel beseelter, ernster Jünglingskopf mit stark nach innen gerichtetem glutvollem und zielsicherm Blick. Der Typus des Romantikers, weltfremd aber ohne Sentimentalität, von jener schwerblütigen, tiefen Leidenschaft der Rheinlandssöhne, wie sie in der Musik Beethovens lebt.

Und dabei fehlt nicht der Humor. Der „Nachtwächter", die „Studenten beim Kartenspiel" und die „Drei Heidelberger Studenten" 1916 (Nr. 36—38) sind von schmackhaftestem Witz im Kontur.

Ein herrliches Bild ist der „Götz von Berlichingen, am Zigeunerlager vorüberreitend" (Nr. 34), Federzeichnung mit Braun aquarelliert, vielleicht auch nach 1816, eine höchst phantastische Komposition in brausendem Tempo, deren stürmische figürliche Wirbel in flatternden Wolken noch den Hintergrund füllen.

Die nächste, leider letzte Phase setzt in Italien ein. 1817 entstehen die für Passavant gemalten „Wasserfälle von Tivoli" (Städelgalerie Frankfurt) und wohl um dieselbe Zeit die „Romantische Landschaft" (Nr. 30), beide auf verhältnismäßig kleinem Raum in großem Ausmaß komponiert. Jede ein starker Wurf, nur noch gehemmt durch eine flackerige Farbengebung, was sich besonders in der „Romantischen Landschaft" beunruhigend fühlbar macht. Fohr steht jetzt in seiner Sturm- und Drangperiode. Sein Hirn ist von Ideen und Stoffen überfüllt und die Bilder werden zu Flußtälern, die das stürmende Hochwasser seiner Phantasie kaum mehr aufnehmen können.

Aber schon beruhigt sich der Drang und es kommt eine so herrliche Schöpfung zustande, wie die neuentdeckte „Tiroler Alpenlandschaft" (Nr. 32). Zwar weist die Koloristik noch Härten auf. Die Trinität von Braun, Grün, Gelbbraun in der Baumgruppe links drängt etwas unvermittelt vor; aber im übrigen erhebt sich gerade hier die Farbengebung zu hinreißender Kraft und das hinblitzende Rot und Blau in der Gewandung der figürlichen Staffage wird zu Akzenten glutvoller Steigerungen. Hier

laufen Linien über Schirmer zu Böcklin, zur Schule von Barbizon, zu Courbet und Thoma. Man möchte auch noch den Jung-Romantiker Wirsching nennen. Perspektiven in die verborgenen Möglichkeiten der Kunst von kommenden Generationen reißen sich auf. Ludwig Richter übertrieb nicht, wenn er von Fohr sagte, er hätte der Kunst eine neue höchste Richtung geben können.

Mit der „Tiroler Alpenlandschaft" und der „Waldschlucht" wurde die Zahl der bisher bekannten Ölgemälde des Meisters verdoppelt. Außerdem gelangen der Ausstellungsleitung noch zwei interessante Zuweisungen. Die eine ist ein großes Aquarell: „Illyrische Küstenlandschaft" (Nr. 33), reich in der Komposition, ein mächtig sich entfaltendes Landschaftsdrama mit einer sehr zierlich eingefügten altdeutsch-biedermeierlichen Gruppe von Reisenden, die von anderer Hand (Horny?) zu sein scheint. Etwas befremdend für Fohr ist die nicht absichtslose zweimalige Anbringung des Kreuzes, rechts eines wie zufällig aus Geäst sich bildenden und links eines auf den Felsen gezimmerten Kreuzes. Das Aquarell ist vielleicht die Vorstudie zu einem ähnlichen Motiv in Öl, welches, leider verschollen, von Dieffenbach in seiner Biographie (Neudruck 1918, S. 84) erwähnt wird.

Die andere Zuweisung (Nr. 133), eine aquarellierte Federzeichnung aus der Mannheimer Kunsthalle, trug dort bisher den Namen Schwind, der ihr auch im Ausstellungskatalog noch belassen wurde. Die Zeichnung ist aber von Schwind so abweichend und für Fohr so charakteristisch, daß der Umtaufe wohl kaum ein Bedenken entgegenstehen und die herzliche Begrüßung in dem sich bereichernden Werk des Fohr eine allgemeine sein dürfte. Schon die Komposition ist typisch: eine burgengeschmückte Bergkette zieht sich in schräger Linie von rechts nach links in den Hintergrund. Zu ihren Füßen verliert sich ein waldiges Tal in die Tiefe, aus der ein Ritter heraufreitet. Fohr liebt diese schrägen Ausblicke und die aus Gestrüpp hervorbrechenden Gestalten, während Schwind den Hintergrund immer in voller Breite aufrollt und die Gestalten fast niemals nach vorn zieht, sondern meist in den Hintergrund führt oder blicken läßt.

Die Zeichnung ist eine sehr feine und ergänzt trefflich das bisher bekannte Werk Fohrs, das nun, wo das Interesse glücklich auf den Meister gelenkt ist, wohl noch weiteren Zuwachs erhalten wird. Denn sicherlich steckt noch manches in vergessenen Winkeln oder reist unter falschem Paß.

Ein jugendlicher Heiliger des Meisters von Eriskirch

Mit einer Tafel — *Von HUBERT WILM*

In den Besitz des Münchner Kunsthändlers Norbert Fischmann gelangte vor kurzer Zeit ein Kunstwerk, das wegen seiner hohen Qualität die Beachtung weiter Kreise verdient. Es ist die Holzfigur eines jugendlichen Heiligen ohne Attribut, die man, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, dem Meister von Eriskirch zuschreiben darf.

Die Figur, die von verschiedenen Kennern als Engel bezeichnet wird, dürfte meiner Meinung nach einen hl. Stephanus darstellen. Engel haben, auch in der Gotik, gewöhnlich Flügel; sind diese verlorengegangen, so sind an ihrer Stelle immer noch die alten Diebellöcher, in denen sie befestigt waren, vorhanden. Auf der Rückseite der hier besprochenen, vollständig ausgehöhlten Figur ist von dem Vorhandensein solcher Diebellöcher keine Spur zu entdecken. Diese Deutung darf also als gänzlich unwahrscheinlich ausschalten. Dagegen spricht alles dafür, daß die Figur ehemals ein hl. Stephanus war. Sie ist mit dem Diakonengewand bekleidet, in dem der hl. Stephanus stets dargestellt wird, sie zeigt eine Stellung der Arme, die, ergänzt man sich im Geiste die Attribute dieses Heiligen, ein folgerichtiges Bild ergibt. Die rechte Hand wird die Palme, möglicherweise auch ein Buch, die erhobene Linke zweifellos die drei Steine gehalten haben.

Die 123 cm hohe Figur ist aus Lindenholz geschnitten und hat eine schöne Renaissancefassung auf dünnem Kreidegrund. Die ehedem vergoldeten Haare sind dunkelbraun,

das Gesicht zart rosa, die hellblaue Tunika ist am Saum und am Kragenaufschlag mit einer Goldborte verbrämt. Das Futter der Tunika zeigt ein schönes Mennigrot, das Untergewand ist weiß, der Sockel grün. Die Farben sind zart und aufs glücklichste zueinander gestimmt.

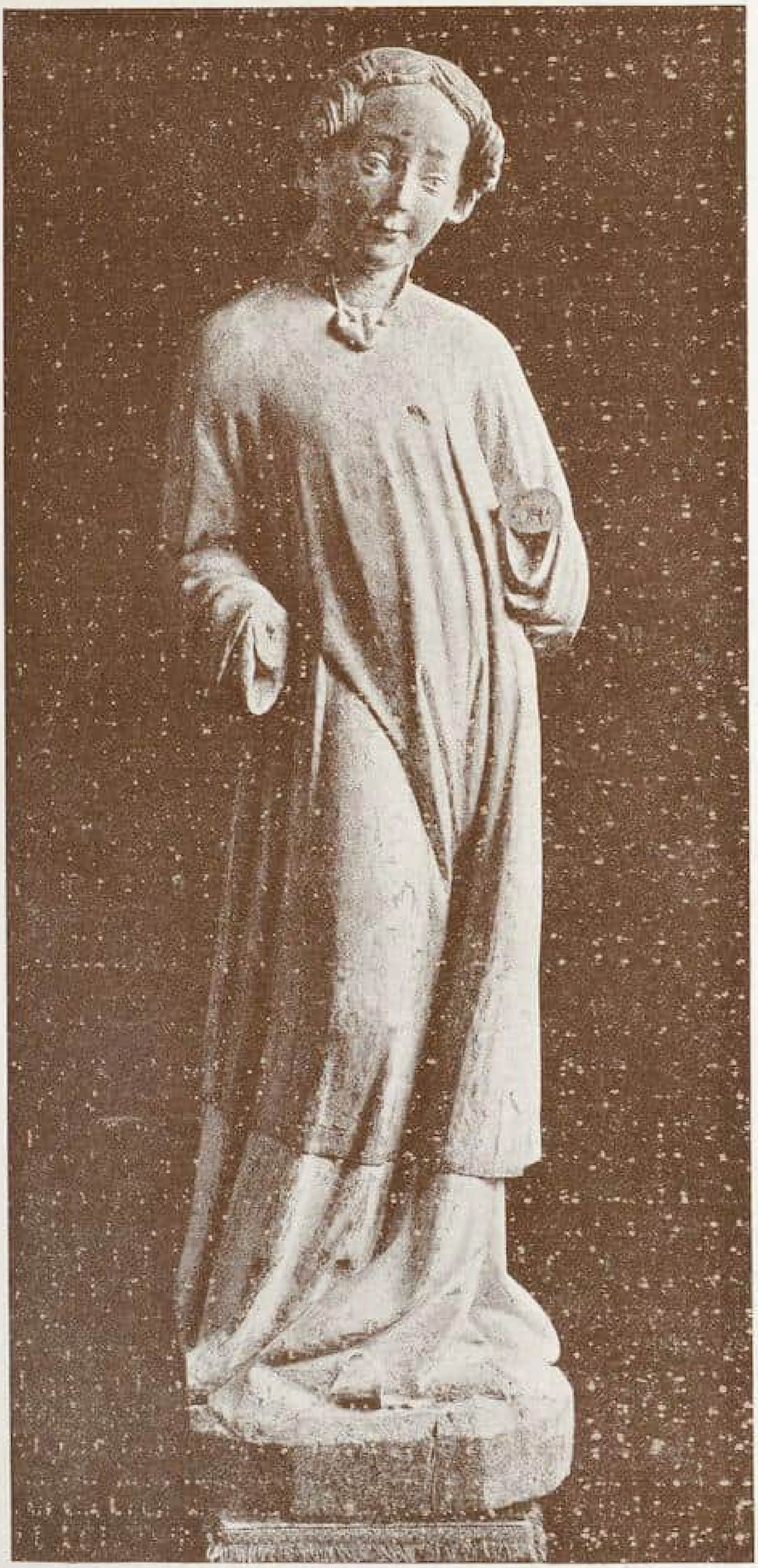
Die plastische Erscheinung der Figur endlich verrät die Hand eines Künstlers, der an Meisterschaft seinesgleichen sucht. Die Art, wie die räumliche Wirkung des Bildwerkes durch kulissenförmige Staffelung dreier nahezu paralleler, senkrechter Ebenen erreicht wird, ist ebenso natürlich gegeben wie raffiniert erdacht. Mit einem hochentwickelten rhythmischen Empfinden und mit wohlüberlegter Sparsamkeit in den angewandten Mitteln wird durch wenige senkrechte Faltenzüge die S-förmige Bewegung der Figur und die harmonische Verbindung der drei raumgebenden Ebenen gelöst. Keine formale Härte unterbricht den gleichmäßig ruhigen Fluß der Linien, die in ihrem Zusammenwirken innerhalb des streng die Blockform wahrenden Umrisses ein geistvolles Ornament umschreiben. Der starke seelische Gehalt, den die Figur ausströmt, und die scheinbar mühelose Selbstverständlichkeit, mit der sie aufgebaut ist, verleihen ihr den Stempel des wahren Kunstwerkes.

Sucht man nach dem Bildschnitzer, dem diese edle Figur zuzuweisen ist, so drängen sich zwei Namen schwäbischer Meister, die in Betracht kommen könnten, auf; der Meister von Eriskirch und, mit geringerer Wahrscheinlichkeit, Hans Multscher. Kommt Multscher, dem das Bildwerk bisher zugeschrieben wurde, in Frage, so hätten wir in dieser um 1420 entstandenen Figur eines seiner frühesten Werke vor uns. Es ist aber kaum anzunehmen, daß dieser Künstler, dessen 1429 datierter Ulmer Schmerzensmann[1] allerdings schon eine stark persönliche Handschrift zeigt, volle neun Jahre früher bereits ein Meisterwerk von der Vollendung dieses hl. Stephanus geschaffen hat. Mit großer Sicherheit dürfte die Figur jedoch dem Meister von Eriskirch zuzuweisen sein, der um 1420 schon auf der Höhe seines Schaffens stand. Ein Vergleich mit den bis heute bekannten fünf Werken dieses Meisters, den beiden trauernden Marienfiguren und der Heimsuchung in Rottweil[2], sowie mit der trauernden Frauenfigur mit dem Buch (in Privatbesitz)[3] ergibt denn auch die völlige Übereinstimmung all dieser Werke mit dem jugendlichen Heiligen. Der trauernden Frauenfigur mit dem Buche steht der hl. Stephanus stilistisch am nächsten. So ist vor allem die seelenvolle Bewegung der Gesichtszüge des Heiligen mit den gleichen formalen Mitteln erreicht wie bei der trauernden Frauenfigur. Einzelheiten, wie der Schnitt der Augen, der Nase und des Mundes, die Rundung des Kinns, decken sich bei beiden Figuren vollkommen. Am schlagendsten ist die Übereinstimmung bei der Behandlung der Gewandmassen. Drei stark betonte parallele Faltenstege laufen hier wie dort, von der Brust ausgehend, den Rumpf entlang, gabeln sich dann in drei haarnadelförmige Falten, die schließlich in einem Punkte münden. Der große Faltenzug auf der rechten Seite des hl. Stephanus ist, wenn auch im Gegensinn, eine fast wörtliche Wiederholung des vordersten Faltenzuges am Gewand der trauernden Frauenfigur.

Es ist ungemein reizvoll, die Werke des Meisters von Eriskirch untereinander zu vergleichen, insbesondere die bis jetzt bekannten fünf weiblichen Figuren dieser neuen männlichen gegenüberzustellen. Mit diesem hl. Stephanus wird das Werk des Meisters, das bis jetzt einseitig auf Frauenfiguren beschränkt war, aufs glücklichste abgerundet. Hier ist wieder einmal ein Werk deutscher Gotik, das auch die verstocktesten Gegner der alten Kunst durch die Zeitlosigkeit seines seelischen Ausdruckes unfehlbar in seinen Bann ziehen wird. Man darf das Auftauchen dieser Skulptur als ein kunstgeschichtliches Ereignis ersten Ranges begrüßen.

---

[1] Vgl. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921, Tafel 91.
[2] Baum, Tafel 6, 72—75.
[3] Lill, Eine trauernde Frauenfigur des Meisters von Eriskirch, Leipzig 1922, Cicerone Heft 16, Seite 677/78.



Meiſter von Eriskirch. Hl. Stephanus.
Beſ.: Norbert Fiſchmann, München.

Vincent van Gogh. Schweigen im Walde.

Das „Schweigen im Walde“ von Vincent van Gogh

Mit einer Tafel *Von R. TEWES-Madrid*

Dieses bisher unbekannte Bild, eines der eigenartigsten Werke van Goghs, das vor kurzem in Madrider Privatbesitz gelangt ist, gehört in der Produktion des Künstlers zu der geringen Zahl seiner rein imaginativen Schöpfungen. Kein Zweifel, daß das bekannte Böcklinsche Bild die Anregung gab — wenn vielleicht auch nur in blasser Erinnerung —, denn van Gogh, mit seiner Sinnlichkeit den unzulänglich verarbeiteten Stoff mächtig durchdringend, wußte ihm durch die Kühnheit der Interpretation jenen Gehalt zu verleihen, der Böcklin in seinem Streben nach Naturwirklichkeit versagt bleiben mußte. Böcklins im Grunde genommen armer Phantasie fehlte das Assoziationsvermögen und damit jene visionäre Kraft, die weit über die bloße Idee hinaus, alle Elemente der Darstellung dazu heranzieht, den Beschauer in die vom Künstler durchlebte Stimmung zu zwingen. Während Böcklin das ganze Interesse auf den theatralischen Effekt des Fabeltieres, das er mit aller Sorgfalt ausführt, beschränkt, taucht van Gogh die geisterhafte Erscheinung seiner rothaarigen nächtlichen Reiterin unter den hohen Kiefern in eine einzige, aufs höchste gesteigerte und variierte Skala von dunkelgrün, blau und violett, gleichsam als wollte er damit jene Definition der Kunst bestätigen, wie sie auf einem Skizzenblatt Delacroix' zu lesen ist: l'art c'est l'exagération à propos. So suggeriert er uns in unvergleichlicher Weise jenes Geheimnisvoll-Beklemmende dunkler Tannenwälder und verstärkt diesen Eindruck noch durch die blutige Mondsichel, die als einzige Helligkeit rechts über den Wipfeln aufsteigt und mit ihrem unheimlichen Schimmer das ganze Bild in tausend Reflexen durchrieselt.

Die Malerei, nicht übermäßig pastos und eher großflächig mit kühnen Umrandungen vereinfachend, deutet auf die mittlere Zeit in Arles hin, wo ihn die Theorien Gauguins und Bernards beschäftigten, denen vielleicht überhaupt die Entstehung des Bildes zu danken ist.

Hans Thomas Landschaft bei Viterbo

Mit einer Tafel *Von GEORG BIERMANN*

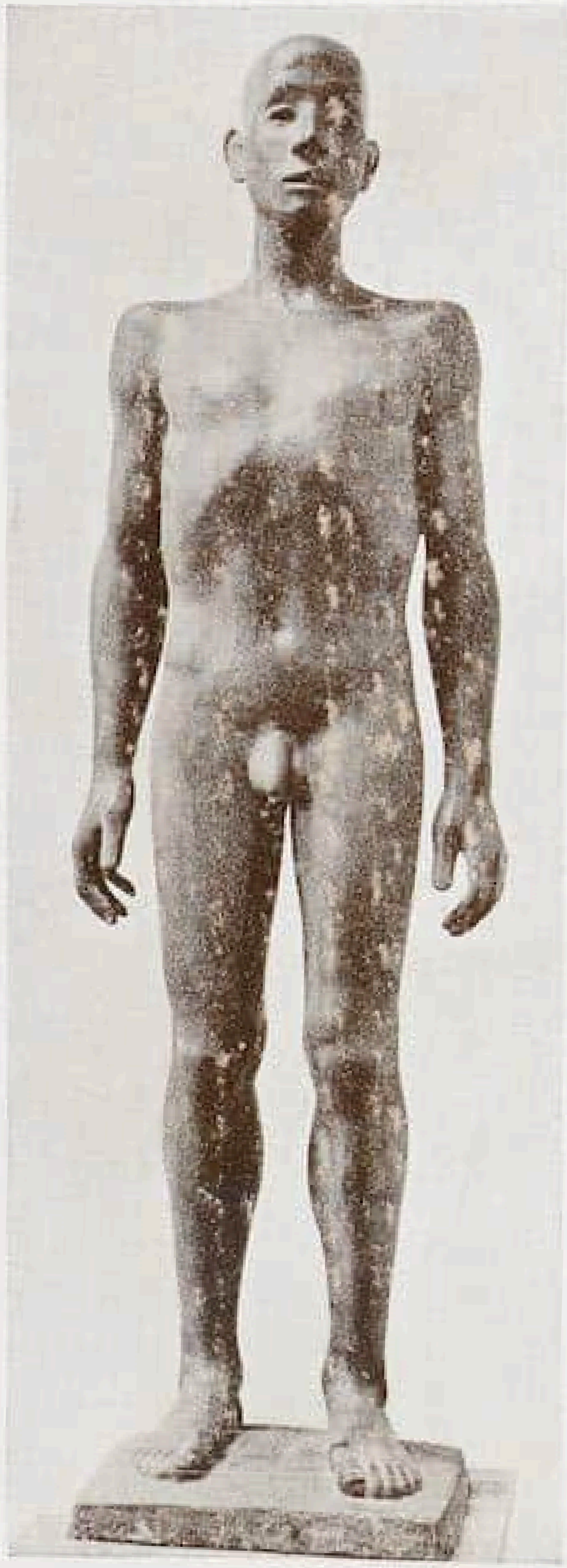
Wie sehr Kunstgeschichte einen ständig in Fluß befindlichen Prozeß der Urteilsrevision darstellt, beweist vielleicht am schlagendsten der Fall Thoma. Wie anders erscheint uns heute dieser Patriarch der neuen deutschen Malerei, als noch vor etwa zehn Jahren. Damals wurde er als Symbol deutschen Wesens gefeiert, als der Malerpoet von Leuten propagiert, die ohne Literatur Kunst überhaupt nicht verstehen. Heute dagegen zeigt es sich, daß all das, was man dem schlichten Schwarzwaldsohn angedichtet, mit seiner Malerei nur mittelbar im Zusammenhang steht, ja es wird immer mehr offenbar, daß all die Dinge, auf die sich die lauten Lobgesänge von damals vornehmlich bezogen, keineswegs die Meisterstücke in diesem schaffensreichen Leben bedeuten, und daß die Epoche des „Philosophen“ und „Klassizisten“ Thoma in dem Werk des Meisters gegenüber soviel reineren Schöpfungen eine durchaus untergeordnete Rolle spielt. Denn Thomas Größe — so will sie uns jetzt erscheinen — liegt nicht in der Reflexion des dichterischen Geistes, noch weniger in all dem Sentimentalischen, das deutsche Gemüter schlechthin bewegt, sondern in der reinen und großen Unbefangenheit, mit der er Gottes Natur, und in dieser die deutsche Landschaft an erster Stelle, aus dem Spiegel seiner Seele heraus dem Betrachter offenbart hat. Das Höchste seiner Kunst

ist und bleibt dieser Blick des Künstlers, der von innen her die Landschaft, die Blumen, jedes Stück sichtbaren Seins umfängt und so, wie nur dieser Künstler zu sehen vermag, dem Auge des anderen durch sein Werk zurückgibt. Hier aber ist auch der Punkt, durch den sich dieses Künstlers Werk mit dem der großen Altdeutschen vom Typ eines Altdorfer, Baldung u. a. unmittelbar berührt, wo er, einbezogen in den Gesamtablauf deutscher Kunst, durch innere Größe als unvergänglich erscheint. Werten wir aber das Schaffen Thomas solchermaßen, dann bekennen wir uns zugleich zu jener historischen Gerechtigkeit, die unabhängig von dem Geschmackswandel der Zeit bestehen muß. Dann gilt seinen Bildern gegenüber weder die Beurteilung im Sinne eines engen nationalistischen Dogmas noch im Geiste einer neuen Jugend, die mit anderen Mitteln arbeitet und der Welt gegenüber ein von dem Thomaschen Ideal verschiedenen Standpunkt einnehmen zu müssen wähnt. Justis schöne Thoma-Ausstellung des vergangenen Frühjahrs, über die kürzlich eine dem Thema hervorragend angepaßte wundervolle Monumentalpublikation im Verlag von Dietrich Reimer, Berlin, erschienen ist (über die an anderer Stelle noch eingehender gesprochen wird), konnte daher auch nur Bestätigung dieser hier kurz angedeuteten Einstellung sein, die den Meister im Umkreis seiner Welt und im Rahmen einer vielhundertjährigen Entwicklung erkennen und die unvergängliche Bedeutung seines Werkes festlegen sollte.

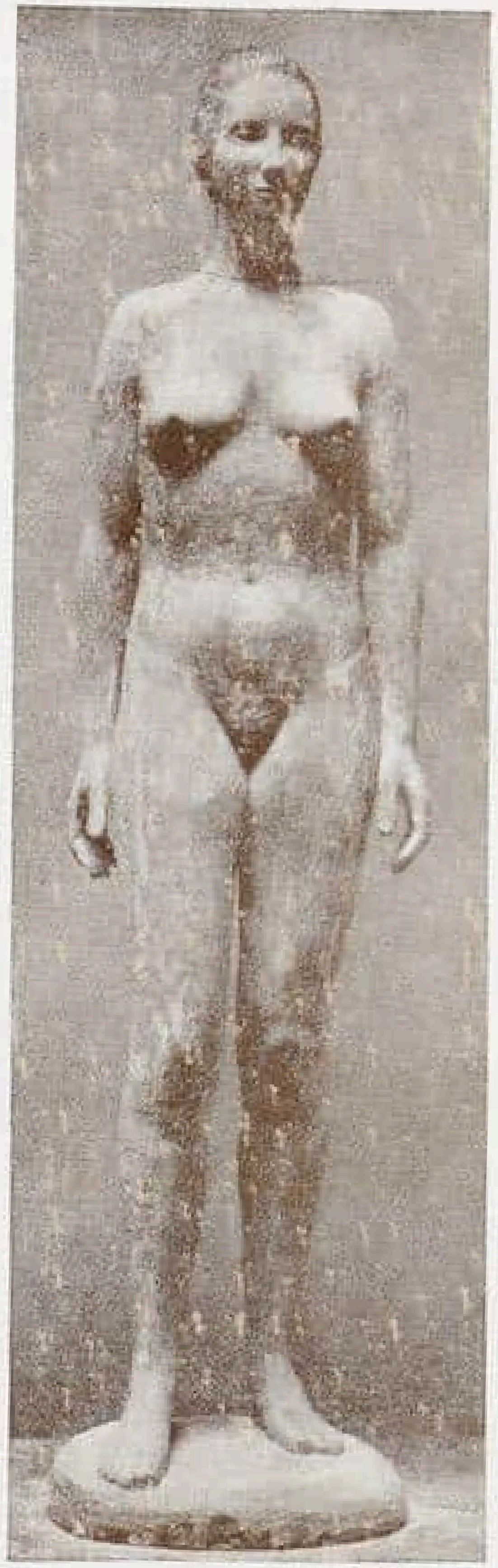
Was dieser Altmeister der Malerei gewollt und gleichmäßig gekonnt hat, zeigen vor allem die Bilder der frühen Zeit, die sein Verhältnis zumal zur Landschaft auch für die nachfolgenden Jahrzehnte grundlegend offenbaren. Wäre es noch nötig, das durchaus esoterische Gefühl zu beweisen, das Thoma mit der Natur verbindet, dann brauchte man in der Tat nur all die Werke zusammenzustellen, die dieser deutsche Landschafter auf seinen Reisen in Italien geschaffen hat, deren erste er 1874/75 unternahm. Dinge von höchster Feinnervigkeit des Empfindens und einem malerischen Duft sondergleichen, der alles weit übertrifft, was vor ihm ähnlich so manche römischen Maler deutscher Nation geschaffen haben. Eines dieser Bilder, das man meines Wissens bisher öffentlich überhaupt noch nicht gesehen hat und das gerade als ein Hauptwerk des Jahres 1875 im Gesamtrahmen Thomascher Kunst mit an erster Stelle steht, ist die hier veröffentlichte Landschaft bei Viterbo aus dem Besitz von Carl Nicolai, Berlin, die die Erinnerung an das romantische Felsennest Bagagna festhält, das der Künstler bei seinem mehrtägigen Aufenthalt in Viterbo kennenlernte. Ein Stück Italien, gesehen mit den Augen eines Deutschen, das Thoma dem scheidenden Tag abgelauscht hat, um es mit den Mitteln seiner Palette, die hier von höchster Dünnflüssigkeit ist und stellenweise nur die Untermalung gelten läßt, und ergriffen von dem geheimnisvoll aufgetauchten Wunder mit einem Gefühl für das innere Wesen dieser Gotteswelt zu gestalten, ähnlich wie es ein anderer großer Maler des 19. Jahrhunderts an der gleichen Stelle getan, jener Corot d'Italie, an den man unwillkürlich vor dieser Landschaft bei Viterbo denken möchte.

Hans Thoma. Landschaft bei Viterbo.

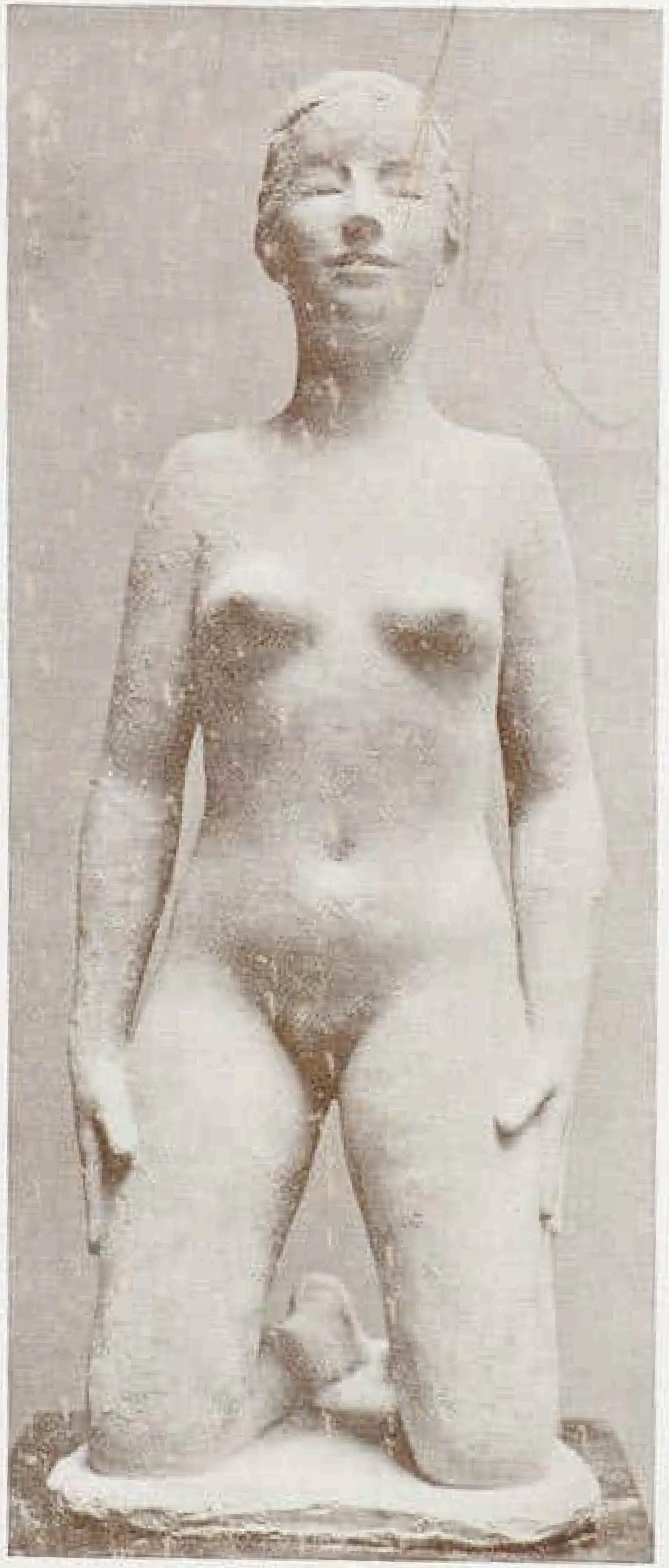
Bes.: Carl Nicolai, Berlin



Ernesto de Fiori.
Mann. Bronze. 1917/18.
Kunsthalle, Hamburg.



Ernesto de Fiori.
Frau. 1919.
Kunsthalle, Bremen.



Ernesto de Fiori.
Kniende. Stein. 1920.
Münster, Privatbesitz.

Ernesto de Fiori.
Schreitender. Bronze. 1920
Bes.: Prof. Dr. Flechtheim, Berlin.

Erneſto de Fiori

Von W. v. ALTEN | Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Fioris Kunſt entwickelt ſich in ſchöner und ſeltener Folgerichtigkeit. 1911 wurde er in Paris vom Maler, der bei Greiner in Rom gelernt und ſpäter unter dem Eindrucke Hodlers geſtanden hatte, zum Bildhauer. Von Haller beraten, offenen Auges für Maillol, entſtand die Terrakotta „Der Kauernde" und kurz danach „Der Leidende", ein Jüngling mit ſchmerzlicher Geſte. Der leidende Ausdruck, die ſo beliebte „Gotik" der Empfindung, die ſich mit einer ſummariſchen Formbehandlung verbindet, mit einem Worte „das Expreſſioniſtiſche" dieſer Figur verſchafften ihr damals einen raſchen, etwas billigen Erfolg. Dem Künſtler ſelbſt hatte ſich dieſes Ausdruckselement wie von ſelbſt aus dem plaſtiſchen Problem der Verſchiebung der Formen, aus dem Körpergefühl, das ihm in einer ganz unmittelbaren und urſprünglichen Stärke eigen iſt, ergeben. Fiori wird Stehen und Liegen, Schreiten, Knien und Sich-drehen zum zwingenden Erlebnis ſeiner eigenen Körperlichkeit, daß er im Kunſtwerk aus ſich heraus projeziert. Seine Figuren ſind nie verhinderte Reliefs. Auch ſtehen ſie nicht in einer, wenn auch nur gedachten, Architekturverbindung. Sie ſind ſelbſtändige und reine Rundfiguren wie die der Antike es waren, Leben, Sinn und Maß in ihrer eigenen Körperlichkeit tragend, keiner Ergänzung bedürftig, auch nicht der maleriſchen des Spiels von Licht und Schatten.

Für Fioris eminent ethiſche mit fanatiſcher Energie die eigenen Ziele, und nur dieſe, verfolgende Perſönlichkeit hat es wohl die Gefahr ſich mit der Anerkennung zu begnügen, die dem Stil des „Leidenden" allgemein — verdächtig allgemein — gezollt wurde, nicht gegeben. Jedes ſeiner ſpäteren Werke geht über das vorhergehende, durch das es bedingt wird, und deſſen Bedingtheit es zeigt, ohne doch ſeinen Eigenwert zu vernichten, in der Problemſtellung ebenſo wie in der Qualität hinaus. Jedes iſt ein Beweis von Gewiſſen, eine künſtleriſche Notwendigkeit.

Die Reduzierung der Form auf das Weſentliche, das formal Ausſchlaggebende, auf ihren kubiſchen Gehalt, wird für Fiori zunächſt das Problem. Bei dem 1912 entſtandenen „Anaſtaſius", oder der wie eine Spirale ſich drehenden „Urſula" desſelben Jahres, oder bei dem „Tänzer" von 1914 bleibt, trotz der Behandlung der Formen als Einzelkuben, der organiſche Geſamtzuſammenhang des Körpers gewahrt, und die äußere Schematiſierung durchſtrömt inneres Leben. Gerade von dieſen „kubiſtiſchen" Figuren, ſcheinbar akademiſch-nüchternen Gebilden, geht ein ſtarker ſinnlicher Reiz aus.

Krieg und Kriegserlebniſſe bedeuten nur eine äußerliche Hemmung von Fioris Entwicklung. Schon 1917 war es ihm wieder möglich, zu arbeiten. Nach einer etwas matten „Badenden" entſtehen Figuren, die Endgültiges bedeuten, nicht mehr als Vorſtufen, wenn auch intereſſante, gewertet werden müſſen. „Der Mann", wie gemauert daſtehend in der Architektur ſeiner mächtigen wagerechten Schultern, hoch aufatmend, wie ein der Tiefe enttauchender Schwimmer, voll knappen geſpannten Ausdruckes. Abſtrakte Form iſt hier in Leben, in das höhere Leben der Kunſt verwandelt. Weniger monumental, naturnäher iſt der „Jüngling", ein erſchütternder, nicht nur äußerlich nackter Adam, voll ſtarken Ausdruckes, der gebändigt die Form ſchwingen, aber nicht zerbrechen läßt.

Von blumenhafter, rührender Anmut, mit einem ganz unmittelbaren Gefühl für den plaſtiſchen Taſtreiz weiblicher Formenrundheit geſtaltet, iſt die „Suchende" von 1918. In ihr, wie in allen Schöpfungen der Jahre 1917 bis 1918, lebt etwas von der erſtmenſchlichen Stimmung des „age d'airain" Rodins.

Eine mehr prinzipielle Auseinanderſetzung mit der Form bedeutet dann wieder das Mädchen von 1919, dem als ſchöne Früchte die beiden ſtehenden Frauen, die 1920 vollendet wurden, folgen. Es ſind ruhige Daſeinsfiguren. Von einer herben Wachheit,

sehr gelöst, sehr frei bei aller äußeren Gebundenheit die eine, die heute in der Bremer Kunsthalle steht, archaisch-blockhaft, voll hellenischer Schönheit, die andere, die mit geschlossenen Augen dem Leben entgegen zu blühen scheint. In diesen beiden Frauen, ebenso wie in der verwandten Figur der „Knienden" von 20, spürt man besonders eindringlich die Energie der Fiorischen Form, die nicht in ihr selbst sich erschöpft, sondern durch die Form hindurchzustrahlen scheint und schwingendes, entmaterialisiertes Leben um und über den Dingen erzeugt.

Der „Schreitende Jüngling" von 20 ist wie eine Disposition und Fingerübung für den „Großen Schreitenden" von 21, der aber nicht nur in der Verlebendigung, sondern auch in der vollkommenen Überwindung des Blockes weit über seine Vorstufe hinausgeht. Der „Große Schreitende", der 1921 in der großen Berliner Kunstausstellung stand, ist die beste aller neueren Gehfiguren, trotz Rodin, trotz seines Täufers, trotz seines „L'homme qui marche". Der ganze Körper ist Schreiten, alle seine Teile straffen sich in demselben Impulse. Nicht die Spannung dieser oder jener Muskel, nicht die Stellung dieses oder jenes Gliedes gibt uns diesen zwingenden Eindruck des Schreitens, sondern die konzentrierte Energie der einheitlich bewegten Massen strömt uns unmittelbar, man möchte meinen ohne die optische Vermittlung durch das Auge, zu. Das Werk ist in jene vergeistigte Sphäre erhoben, in der die große Kunst beginnt. Voll höchster Aktivität und individuellsten Lebens, ist sie doch von einer erhabenen Ruhe, die es erlauben würde, sie auf schöngeformter Hügelkuppe unter die blaue Wölbung hellenischen Himmels zu stellen.

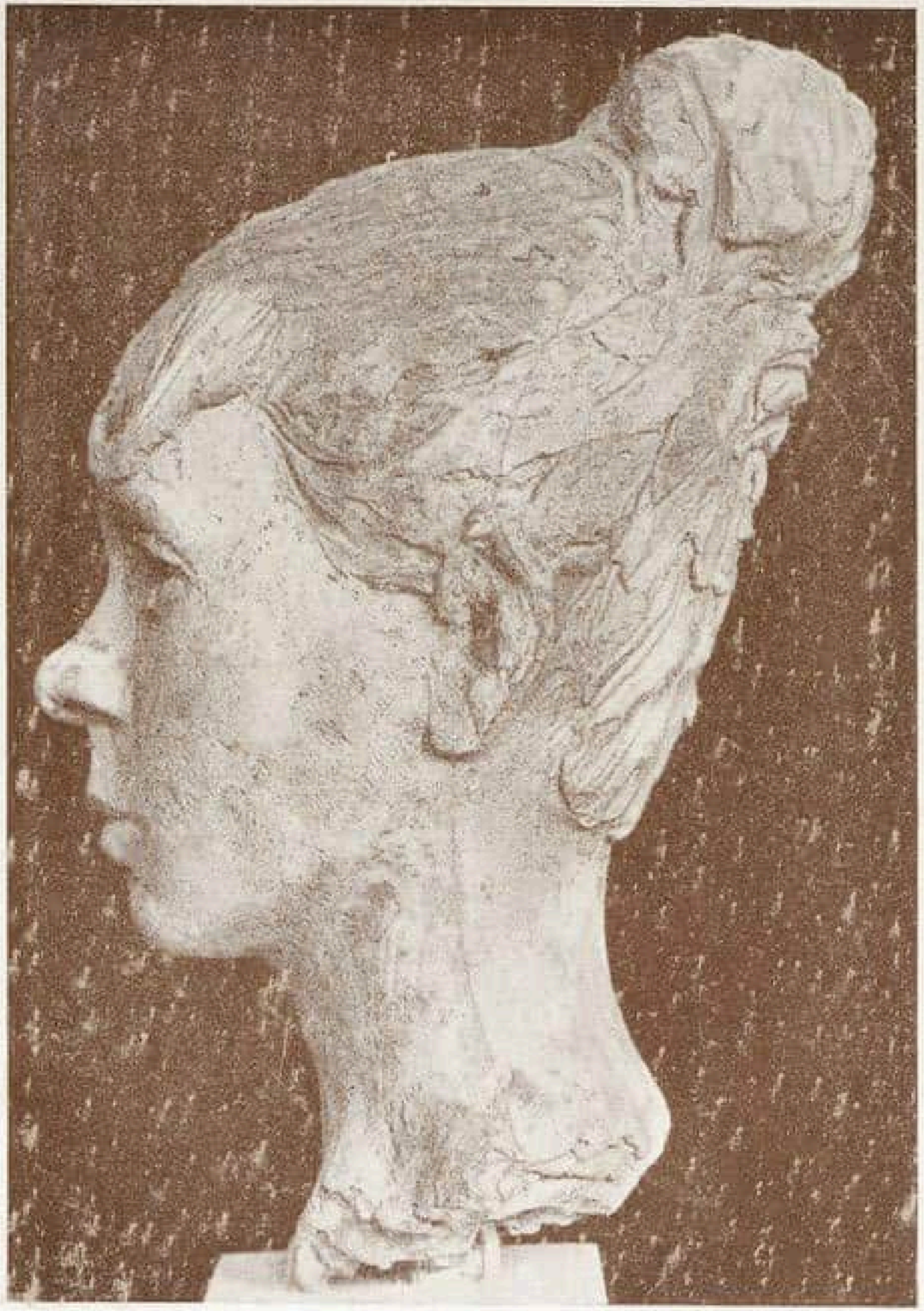
Charakteristisch für Fiori, daß neben diesem gewaltigen Wurfe eine leichte Paraphrase desselben Themas entstand; ein kleiner und sehr charmanter „Schreitender".

In stürmischem Tempo geht Fioris Entwicklung weiter. Er ist überreich an plastischer Vorstellung. Was bei seinen ersten Werken bedenklich machen konnte, eine gewisse sehr kultivierte, sehr intelligente Frühreife, die ein nicht allzu umfangreiches Maß schöpferischer Urkräfte fürchten ließ, erweist sich als kluge und energisch durchgeführte Bändigung eines üppig quellenden Gestaltungstriebes. Eine „Schreitende Frau", kurz nach dem „Jüngling" entstanden, hat die ganze saftige Fülle des Lebens. Jede formalistische Bindung scheint abgestreift, wie von Innen heraus modelliert wölbt sich der Dom des Bauches, schwellen die strotzenden Brüste. Mächtige Formen kommen uns drohend wie ein Alpdruck entgegen. Von den gewaltigen Schenkeln und den quellenden Brüsten scheint etwas wie ein Wildgeruch auszugehen. Der Kopf, versonnen schwimmend in animalischer Lust des Seins und in der starken und wohligen Bewegung der Glieder. Hier ist etwas von dem ersten Weiberlebnis gestaltet, von dem Erschreckenden, das dieses andere Wesen mit seiner naturnahen, unheimlichen Vitalität auslöst.

Ein ganz neues Problem hat Fiori mit dieser Figur aufgenommen. Man kann keinen Bildhauernamen vergleichend heranziehen. Statt dessen denkt man vielleicht an Courbet, obwohl die gespannte Energie Fiorischer Gestaltung es verbietet, länger als einen Augenblick bei diesem Vergleiche stehenzubleiben. Überhaupt ist es erstaunlich, wie wenig Fiori von anderen Künstlern der Gegenwart oder auch der Vergangenheit beeinflußt ist. Und doch hat er Tradition. Aber sie ist etwas Unbewußtes, Selbstverständliches.

Fioris Plastik ist ein Beweis dafür, daß es um Kunst zu machen nicht darauf ankommt möglichst viel Natur aus dem Kunstwerk zu vertreiben, sondern so viel Natur als eben möglich hineinzureiten. Kunst verlangt Auseinandersetzung mit der Natur. Und die ist nicht dadurch zu erreichen, daß sie negiert wird — das wäre Kastratenweisheit —, sondern dadurch, daß sie mit all ihrem Blut, Duft und Süße in Kunst verwandelt wird, und so geklärt und befreit in ewiger Göttlichkeit strahlt.

Ernesto de Fiori. Dicke Frau. 1921.



Ernesto de Fiori. Carnia Ari. Terrakotta. 1922.

Abb. 1. Dem Meister E. S. zugeschrieben. Scheibenriß.
Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 2. Alte Kopie nach einem Scheibenriß aus dem Kreise des Meisters E. S. Kupferstichkabinett, Basel.

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Aus dem Kreise des Meisters E. S.

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — Von KARL TH. PARKER

Die wissenschaftlichen Mißgeschicke von der Mehrzahl jener Zeichnungen, die man geglaubt hat auf den Meister E. S. zurückführen zu dürfen, stehen dem Kunsthistoriker wie ein abschreckendes Beispiel gegen weitere übereilte Zuschreibungen vor Augen[1]. Wenn ich es dennoch wage, den beistehend abgebildeten Scheibenriß zu E. S. in engste Beziehung zu setzen, so geschieht dies in der Überzeugung, daß seine stilistischen Indizien tatsächlich nur zwei Möglichkeiten zulassen: entweder, daß der Meister selber der Urheber war, oder ein, vielleicht unbekannt gebliebener, ihm außerordentlich nahestehender Schüler. Hier findet sich nicht bloß jene allgemeine zeitliche Verwandtschaft, wie sie uns etwa in den Vogelstudien in Basel entgegentritt. Die Übereinstimmung von sowohl äußeren wie inneren Kriterien häuft sich vielmehr zugunsten von E. S. in einer solchen Weise, daß nur noch allenfalls eine extreme wissenschaftliche Skepsis von einer definitiven Zuschreibung abstehen wird. Die Frage der Eigenhändigkeit ist zwar hier durch die Tatsache erschwert, daß man es mit einer mehr kunstgewerblichen Arbeit zu tun hat als sonst, und es muß ja als fast allgemeine Regel gelten, daß Scheibenrisse etwas gröber in der Ausführung und stilistisch diskrepant erscheinen, vergleicht man sie mit „autonomen" Zeichnungen derselben Hand. In die letztere Kategorie gehören bekanntlich alle drei beglaubigten Zeichnungen von E. S.: die Pariser Taufe Christi, das Mädchen mit dem Ring in Berlin und das stehende Mädchen in Frankfurt. Da man deshalb keine unmittelbaren Vergleichsstücke hat, muß man sich mit einem gewissen unbestimmten Unterschiedsfaktor abfinden. Es handelt sich übrigens im gegenwärtigen Falle nicht um die Neubenennung einer bereits bekannten Zeichnung, deren Bedeutung so eifrigen Forschern wie Lehrs und Geisberg entgangen wäre. Das in Frage stehende Blatt hat an einem recht unwahrscheinlichen Ort, in der Vorbildersammlung des Victoria and Albert-Museums (South Kensington, London) versteckt gelegen, ist nie publiziert, nicht einmal ausgestellt oder photographiert worden. Ich betone dies aus dem Grunde, weil natürlich damit meinen Ausführungen von vornherein ein höherer Grad von Wahrscheinlichkeit zukommt, als es der Fall wäre, müßte man an ein Übersehen seitens der gewiegtesten E. S.-Kenner glauben.

Es hat sich zwar ein dem Londoner eng verwandtes Blatt erhalten, dessen Abhängigkeit von E. S. recht wohl erkannt worden ist. Ich spreche von dem Scheibenriß im Baseler Kupferstichkabinett mit dem Wappen der dortigen Himmelzunft (Abb.). Diese Zeichnung ist mehrfach als die Originalarbeit eines Baseler Künstlers um 1460, der unter dem Einfluß des Meisters E. S. stand, veröffentlicht worden, doch ist schon v o r dem Auffinden des Londoner Blattes der Verdacht wachgeworden, daß sie, wie noch andere frühe Zeichnungen der gleichen Sammlung, nur als alte Kopie zu gelten habe. Diese Ansicht bestätigt sich jetzt mit einer schlechterdings nicht von der Hand zu weisenden Deutlichkeit. Daß aber die Londoner und Baseler Zeichnungen letzten Endes auf den gleichen Künstler zurückgehen, wird keiner bezweifeln wollen, und, weiß man erst, daß sie bei gleicher Komposition und Technik, übereinstimmende Maße (43×29 cm) und gegenseitige Wappenstellungen auf-

[1] Gemeint sind: Die kniende Stifterin in Turin; die Baseler Dreifaltigkeit; die Tiburtinische Sibylle im Louvre; die Frankfurter Heiligenfiguren und Madonna mit der Rose und schließlich die Madonna des Straßburger Kopialbuches. Vgl. Jahrbuch der Pr. K. 11 u. 27; Monatshefte f. Kw. III.

weisen, so wird es sogar wahrscheinlich, daß sie ursprünglich als Pendants entworfen wurden. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß das Hahnenwappen der Londoner Zeichnung mit dem der Himmelzunft irgendwie zusammenhängen muß. Beide Blätter wurden wahrscheinlich mit leerem Wappenschilde entworfen; der Hahn ist erst später mit Kohle hineinskizziert. (Bei der gleichen Gelegenheit nahm man übrigens eine Korrektur an der Haube der Schildhalterin vor.) Die drei übereinanderstehenden Schildchen der Himmelzunft sind aber offenbar aus einem Guß mit der übrigen Zeichnung entstanden und zwar wird der Kopist entweder nach der noch nicht mit einem Wappen versehenen Vorlage gearbeitet haben oder das, etwa auch mit Kohle hineingezeichnete Wappen einfach seinem Auftrag gemäß abgeändert haben. Die erste von diesen Möglichkeiten scheint mir die wahrscheinlichere, da die Haube auf der Kopie die ursprüngliche breite Form aufweist und da doch wohl auch das zweite Original an dieser Stelle korrigiert wurde, diese Korrektur aber wohl von dem Kopisten übernommen worden wäre. Übrigens sind die Wasserzeichen in den beiden Papieren zwar verwandt, aber nicht identisch. Das Londoner Blatt weist einen (auf E. S. passenden) kleinen Ochsenkopf mit Stirnkreis, Stange und Stern auf (genau Briquet 15109), das Baseler einen etwas größeren Ochsenkopf, doch ohne Stirnkreis. Wann nun auch die Kopie gemacht wurde, für eine rein zeichnerische Bestimmung ist sie nicht brauchbar und im Gegenständlichen bietet sie keine wesentliche Bereicherung gegenüber dem Londoner Original.

Um nun zur Begründung der einleitend behaupteten, engen Verwandtschaft zwischen dem Scheibenriß und den Werken von E. S. überzugehen, dürfte es das Richtige sein, vorerst die formal schwächsten Züge zu behandeln, die uns auf der Zeichnung entgegentreten. Das sind entschieden das unklare, ja eigentlich verfehlte Sitzmotiv und die steife, puppenhafte Bewegung der Figur. Vergleicht man nun aber damit etwa die Margareta oder Katharina des großen Hortus Conclusus L. 83, die Madonna mit dem spielenden Heilandskind in dem Garten L. 69, und etwa noch die Darstellungen von Johannes auf Patmos L. 151, 100, 150, so sieht man, daß bei allen diesen aus den drei Schaffensperioden des Meisters stammenden Figuren, die ähnlich der Schildhalterin auf dem Boden sitzend gedacht sind, eine ebensolche, unter schwerem Faltenwurf versteckte Unklarheit herrscht. Man findet auch auf diesen und anderen Stichen durchaus das gleiche Hervortreten einer Fuß- oder Schnabelschuhspitze. Die steife Bewegung sowie die geneigte Kopfhaltung sind auch absolut in der Art von E. S.; man denke bloß etwa an L. 211, 214 usw. Die Gesichtszüge erinnern ebenfalls sofort an die herberen Typen des Meisters; für das auffallend breite Gesichtsoval vergleiche man u. a. die Madonna der Verkündigung L. 12; für die lange gerade Nase und den schmollenden Mund die Sibylle L. 192. Überaus charakteristisch ist ferner noch das nach oben gewölbte untere Augenlid, für das Geisberg mit dem Sebastiansstich L. 37 der mittleren Periode eine Grenze findet und das uns u. a. auf der Berliner Zeichnung von dem Mädchen mit dem Ring so klar entgegentritt. Wie die Pupille als schwarzer Punkt inmitten eines Kreischens gegeben ist, entspricht übrigens auch der E. S.schen Gepflogenheit. Die Berliner Zeichnung dient noch gut zum Vergleich des „röhrenartigen" Halses. Es braucht kaum einer besonderen Erwähnung, daß sowohl die gebundene Haartracht der Londoner Zeichnung wie auch die geflochtene der Baseler bei E. S. immer und immer wiederkehren, ebenso die überlangen, schmalen Hände. Ein direkt identisches Kostüm kenne ich in den Stichen zwar nicht, aber man beobachtet im Gürtelgehänge und in den Spangen der Schildhalterin das gleiche Interesse für die Goldschmiedekunst, die u. a. in der Agraffe des Kaisers Augustus L. 192 zum Ausdruck kommt. In der großen Geburt L. 23 und dem Hortus Conclusus L. 83 findet man restlos befriedigende Belege für den Typus des Faltenwurfes, (dem mit Worten nicht eben leicht beizukommen ist); speziell für die Fältelung an den Ärmeln vergleiche man das Passionswappen L. 188. Die gleiche Modellierung der Brustpartie weist der große Liebesgartenstich L. 215 auf. Um nun diese nüchterne Analyse abzuschließen, erwähne ich noch, daß auch die Gebirgsform sich ähnlich auf L. 115, sowie auf 151, 87 usw. findet, daß die Blumen der Bekrönung (Kornblume und Türkenbund) zu dem ständigen Formenschatz des Meisters gehören (vgl. L. 32, 239 usw.) und schließlich, daß ein ähnliches Hahnenwappen auf dem Wappen-Sechs L. 276 des größeren Kartenspieles erscheint. Für das Herauswachsen der naturalistischen Blumen aus der mehr stilisierten Astumrahmung hat man z. B. in dem Blatt mit der Krabbe und der Distel L. 309 ein deutliches Analogon; für die Unterschiedlichkeit der Bodenwiedergabe auf den beiden Scheibenrissen findet man Ähnliches in der Apostelfolge L. 112—123. Ich füge noch hinzu, daß die Baseler Zeichnung weitere Blumenarten und Kleeblätter (ohne Mittelstrich) aufweisen, die uns ebenfalls von den Stichen geläufig sind.

Das Gesagte ergibt wohl einwandfrei eine tatsächlich enge Verwandtschaft mit E. S.; es fragt sich nur noch, ob man berechtigt ist, den Meister selber als Zeichner zu betrachten. Von einer Tätig-

keit des E. S. als Entwerfer von Glasgemälden wußte man bislang nichts und gerade deshalb gewinnt das Problem an Intereſſe, zumal da man an Hand des Wappens ein weiteres Zeugnis für die noch immer nicht endgültig gelöſte Lokaliſierung dieſes Bahnbrechers der Graphik erhielte. Es iſt nun nicht zu leugnen, daß die drei beglaubigten Zeichnungen des E. S. von einer feineren und weicheren Ausführung ſind, ebenſo, daß uns gewiſſe techniſche Unterſchiede entgegentreten. Der Scheibenriß iſt in den dunkleren Schattenpartien mit einer breiten Tuſchlavierung verſehen, die ſonſt nicht vorkommt, auch iſt zu beachten, daß eine Rottönung der Fleiſchteile und des Schuhes durch einen flächigen Kreideauftrag prinzipiell von der geſtrichelten Manier der Berliner Zeichnung abweicht. Trotz dieſer Annäherung an die Technik des Glasmalers macht aber der Londoner Scheibenriß einen noch durchaus „ſtecheriſchen“ Eindruck, und zwar trägt er vorwiegend das ſtiliſtiſche Gepräge der Übergangsſtiche der frühen zur mittleren Periode, zu welchem Abſchnitt ja der große Hortus Conclusus L. 83 und die große Geburt L. 23 gehören. Auf dieſen beiden Blättern findet man meines Erachtens die klarſte Übereinſtimmung von Kennzeichen, die für eine Datierung brauchbar ſind: das Zurücktreten der Gewandfläche gegenüber den Faltengraten und die Verbindung von einfachen, mittellangen Strichelungen mit Kreuzlagen. Intereſſant iſt übrigens zu beobachten, wie das Gewand der knienden Maria L. 23 an ſeinen Rändern einen mittels Parallelſchraffierungen gegebenen Schlagſchatten wirft, der ſich auch an dem rechten Gewandſaum der Schildhalterin (mit Lavierung verſtärkt) findet. Einen endgültigen Entſcheid zur Frage der Eigenhändigkeit können natürlich nur die anerkannten Gewährsmänner E. S.ſcher Kunſt geben, aber ich verſchweige es nicht, daß ich dieſe Frage eher bejahe als verneine, zumal wenn ich bedenke, daß der einzige bekannte Stecher, der mit dem Oeuvre des E. S. wirklich eng verbunden iſt, Israel von Meckenem nämlich, erſt zu einer Zeit in der Werkſtatt des Meiſters weilte, da ſich dieſer bereits um ein Weſentliches in ſeiner Kunſt weiterentwickelt hatte. Auf der Rückſeite des Scheibenriſſes befinden ſich alte Schriftzüge („Item han“ mehrfach und zwar anſcheinend ſpieleriſch wiederholt), doch gelangte ich weder zu einem poſitiven noch negativen Ergebnis, als ich die nach Geisberg eigenhändige Inſchrift „Dem Knaben“ auf der Frankfurter Zeichnung zu einem paläographiſchen Vergleich heranzog.

Ein Wort endlich zur Frage der Wappen, deren Deutung durch das Fehlen von Tinkturangaben weſentlich erſchwert wird. Der Hahn des Wappen-Sechs im großen Kartenſpiel iſt von Lehrs auf drei Möglichkeiten beſtimmt worden: Olau, v. Tachsfelden und Metzger. Dies gilt denn auch für den Scheibenriß, eventuell noch mit einer Möglichkeit: Blarer v. Wartenſee. Da es natürlich doch denkbar iſt, daß das Wappen mit den drei Schildchen von dem Kopiſten übernommen wurde, ſo bleibt es noch für einen Heraldiker zu unterſuchen, ob das Übereinander dieſer geläufigen Figur nur auf die Himmelzunft deutbar iſt. Überaus häufig findet man ja die drei Schildchen in der (heraldiſch korrekteren) Stellung 2:1, ſo gerade in den Wappen von Malerzünften und übrigens auch auf dem Wappen-Acht des kleineren Kartenſpieles von E. S. Wenn man nun annehmen könnte, daß das Übereinander nicht nur im Falle der Himmelzunft, ſondern auch bei anderen ähnlichen Wappen gelegentlich vorkommt, ſo erſchlöſſen ſich zahlreiche weitere Deutungsmöglichkeiten, und es wäre noch zu beachten, daß die Elſäſſer Familie v. Granweiler ein urſprüngliches Allianzwappen führte, welches, gevierteilt, einerſeits die Schildchen, andererſeits einen Hahn aufweiſt. Eine Spaltung dieſes Wappens in ſeine Komponenten wäre bei Pendantſcheiben ſchließlich denkbar. Die Schlußfolgerung aus dieſen Betrachtungen für das Problem der Lokaliſierung des Meiſters E. S. hängt aber natürlich von der primären Frage der Zuſchreibung der Zeichnung ab, und bis dieſe beſtätigt oder verworfen worden iſt, kann die Frage der Wappen ruhen.

Neuerſcheinungen

Neue Literatur

Eine Geſchichte neuzeitlicher Graphik

Curt Glaser. Die Graphik der Neuzeit des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bei Bruno Cassirer, Berlin 1922.

Für die Daseinsberechtigung und den wohlverdienten Erfolg dieſer in jedem Sinne erſtaunlichen Arbeit des Berliner Kunſtgelehrten ſpricht nicht zuletzt die Tatſache, daß die erſte Auflage des vorbildlich ausgeſtatteten und ſehr reich illuſtrierten voluminöſen Bandes eher vergriffen war, als noch der Rezenſent Zeit gefunden hatte, dieſe Veröffentlichung ſelbſt auf ihren Wert hin durchzuarbeiten. Denn ſolch ein Buch von nahezu ſechshundert Seiten Umfang, das nach Anlage und Idee mehr bedeutet als eine der üblichen ſchnellhingeworfenen Monographien zur neuen Kunſt, wie ſie heute (meiſt höchſt überflüſſigerweiſe) zu Dutzenden aus dem Boden ſchießen, hat Recht und Anſpruch auf intenſive Wertung, zumal wenn es ſich — wie in dieſem Falle — um die Ergebniſſe einer jahrzehntelangen Forſchung und wiſſenſchaftlichen Betätigung auf dem hier beſchriebenen großen Gebiet handelt. Mag Glaſers beſondere Art, die Dinge künſtleriſch zu werten, manchmal auch ein wenig einſeitig ſein und ſpeziell der modernen Kunſt gegenüber oft mit Recht zum Widerſpruch herausfordern, im ganzen muß man der hier geleiſteten Arbeit dennoch rückhaltloſe Bewunderung zollen. Dieſe kleinen Schönheitsfehler, die übrigens mehr die ſubjektive Einſtellung des Einzelnen berühren als der Leiſtung im ganzen nachträglich ſind, bedeuten letzten Endes nichts gegenüber dieſem erſten grandioſen Verſuch, die europäiſche Kunſtgeſchichte eines Jahrhunderts unter dem Geſichtspunkt graphiſchen Schaffens in einem Rahmen von abſoluter Sicherheit der Spannung aufzuzeichnen. Solch ein Buch mußte, zumal in unſerer Zeit, die wie kaum eine Epoche vorher in der Graphik ihr geiſtiges Spiegelbild erkennt, unbedingt geſchrieben werden, und wir können aufrichtig dankbar ſein, daß gerade Glaſer ſolche Arbeit unternommen hat, um unbewußt viel von dem gutzumachen, was ein weniger berufener Schreiber an Unvermögen in einem anderen Buch dem koſtbaren Thema gegenüber verſchuldete. Gerade die Dispoſition des Ganzen aber iſt das, was bei Glaſer unbedingt überzeugt. Für die erſte Hälfte des XIX. Jahrhunderts gliedert ſich der Stoff allgemein in die drei Techniken von Radierung, Lithographie und Holzſchnitt, denen jeweils entwicklungsgeſchichtliche Abſchnitte über die Techniken ſelbſt vorausgeſtellt ſind — und mir ſcheint, daß z. B. das Kapitel, das ſpeziell die Geſchichte der Lithographie in Deutſchland und Frankreich behandelt, eine Fundgrube ſehr wichtiger unbekannter Tatſachen bedeutet, die in dieſem Zuſammenhang beſonders dankenswert ſind — während in dem darauffolgenden zweiten Teil, der der zweiten Hälfte des gleichen Säkulums gewidmet iſt, die Behandlung ſtärker auf die einzelnen Führerperſönlichkeiten ſelbſt übergreift. Hier haben für die Anfänge der franzöſiſchen Radierung Meryon und die Schule von Barbizon eigene Kapitel, für England ähnlich Seymour Haden, Whiſtler, Legros und die dieſen naheſtehenden Kreiſe, für Deutſchland (ſicher z. T. ein wenig überſchätzt) Leibl, Stauffer-Bern, Klinger, Greiner, Thoma, Boehle, Kollwitz Abſchnitte erhalten, die man in dem Buch eines deutſchen Autors Corinth, Liebermann und Slevogt ohne weiteres zugeſteht. (In Parentheſe mag bemerkt ſein, daß Berlin im ganzen überhaupt in dieſer Kunſtgeſchichte oft ein wenig zu ſehr in den Vordergrund gerückt wird.) Der dritte Teil behandelt den Anfang des XX. Jahrhunderts und hier iſt München gewiſſermaßen Zentrum und Höhepunkt. Dieser Abſchnitt iſt aber im ganzen, wie oben bereits angedeutet, mehr Ausklang und ein wenig durch die ſubjektive Einſtellung des Verfaſſers beengt, ja vielleicht ſogar heute bereits ſtark der Korrektur und Ergänzung bedürftig. Aber das hat mit der Wertung der Arbeit im großen nichts zu tun. Halten wir uns allein an dieſe, dann muß man dem Glaſerſchen Werk rückhaltlos zuſtimmen. Denn wie immer man ſich auch zu der durchaus ſachlichen hiſtoriſchen Betrachtungsart dieſes kenntnisreichen Autors ſtellen mag, für eine derartige erſte zuſammenſchweißende Arbeit hat ſie alle Vorzüge, die ſich ſolche Einführung überhaupt nur wünſchen kann. Gerade weil hier die europäiſche Entwicklung in einer beſtimmten Parallelität des Geſchehens geſehen iſt, formt die Darſtellung im ganzen durchaus univerſell und die Tatſache, daß auch das vorzüglich gewählte Abbildungsmaterial — im einzelnen oft überraſchend neu — mit beſtem künſtleriſchen Inſtinkt ausgeſucht iſt, gibt dem Buch über Europa hinaus ſeine Bedeutung.

So freuen wir uns aufrichtig dieſer Leiſtung und der unerhört reichen Fundgrube an künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Erkenntniſſen, die uns Glaſer mit dieſem Buch erſchloſſen hat.

Biermann.

K. Zoege von Manteuffel, Der Deutsche Kupferstich. Hugo Schmidt, Verlag. München o.J. (1922).

Das Buch erſchien als 2. Bd. der „Kunstgeſchichte in Einzeldarſtellungen". Der 1. Bd., des gleichen Verfaſſers „Deutſcher Holzſchnitt", wurde an dieſer Stelle bereits gewürdigt. Man muß auch dem vorliegenden Werk das Beſte nachrühmen. Es behandelt, wie beim Holzſchnitt, auch nur die Blütezeit der in Frage ſtehenden Kunſtgattung. Klar und prägnant wird das Weſentliche herausgearbeitet, ſo daß der Leſer ſchließlich das Gerüſt eines komplizierten Baues bloßgelegt und

Felix Meseck. Der Angler. Radierung.

seine Bedingtheiten und damit sein Wesen nachhaltig demonstriert erhält. Die 80 durch den Text verstreuten Abbildungen in vollendetem Druck auf ausgezeichnetem Kunstdruckpapier tun das ihre zur Erhöhung der Wirkung. Ihre Wahl, aus der Überfülle des Materials, ist ebenso zweckmäßig als glücklich. Man kann dem Verlag nur raten, die Fortsetzung der Serle auf gleich hohem Niveau zu erhalten. Wiese.

E. W. Bredt: Alfred Kubin. Mit 63 Abb. Hugo Schmidt Verlag. München o. J. (1922).

Um es vorweg zu sagen: Der Wert des Büchleins liegt in seinen Illustrationen, die (wie der ganze Text) auf Kunstdruckpapier stehen und ein lehrreiches Abc der Entwicklung Kubins darstellen. Nicht minder dankbar darf man für die dem Titel vorangestellte Bildnisaufnahme des Künstlers sein, denn, wer ihn als solchen noch nicht schätzen gelernt, zu dem muß, wie auch aus Bredts Text, zumindest der Mensch reden. Des Autors Begeisterung für Kubin — ich teile sie vollauf — ist gewiß echt und schön, aber in einer Form vorgebracht, die, vorsichtig gesagt, allzu populär ist. Man sollte sich von wissenschaftlicher Seite aus heut, da der Dilettantismus in üppigster Blüte steht, nicht genug tun können in Prägnanz und Kürze. Geschwätzigkeit überzeugt ernste Menschen am wenigsten. An solche aber kann man schließlich ein Buch, das mit einem Künstler wie Kubin zu schaffen hat, nur richten. Und diesen bleibt der Künstler wichtiger als der Autor; der darum seine Person verbergen sollte wo er nur irgend kann, statt sie hervorzustellen. — Bibliographisch wichtig ist das Verzeichnis der Lithographien Kubins (nach seinen Angaben) von 1913—1921. Wertvoll und erfreulich die Tatsache, daß eine ganze Reihe der besten hier wiedergegebenen Originale der Münchner Graphischen Sammlung gehören.

Wiese.

Das graphische Jahr. Fritz Gurlitt. Verlag F. Gurlitt. Berlin 1923.

Abgesehen davon, daß der diesjährige Band wieder in sehr schönem Gewande, mit einer Titelzeichnung von Hans Meid, erscheint, gewinnt er für den Graphiksammler deshalb den Wert eines Handbuches, weil der Textteil (176 Seiten) eine Darstellung der Graphischen Techniken und ihrer Druckverfahren aus der Feder Reinhold Hobergs, des vielgenannten Technikers, bringt. Reichlich ist wieder das Anschauungsmaterial und erstaunlich die Leistung, die aus dem Verzeichnis der im Jahre 1922 von dem Verlag herausgegebenen Graphik spricht. W.

Der Querschnitt. Herausgeber: Alfred Flechtheim, Wilhelm Graf Kielmansegg, Hermann von Wedderkop. Weihnachtsheft 1922.

Mit erstaunlicher Energie und zeitgemäßem Humor hat Flechtheim seinen famosen „Querschnitt" zu einem Jahrgang vollendet. Ob er

davon gealtert iſt? Oder hatte er eine ſchlechte Nacht gehabt, als ich ihn das letztemal ſah? Wie dem auch ſei (quoi qu'il en soit): die Marginalien ſeiner Galerie ſoll man nicht beſprechen. Man kaut beſtenfalls auf den Rippen des Sommervogels herum, und der ſchöne Staub fliegt einem zwiſchen den Zähnen davon. Bleibt die Aufforderung (an die Zeitgemäßen!): leſt ſelber! Die Geſellſchaft iſt luſtig. Die Geſellſchaft iſt erlaucht. Die Geſellſchaft iſt achtbar, von Pol zu Pol. Es lebe die „Wanzenfalle am Miſſiſſippi" — „à propos du Dôme etc." Weiter boxen!

NB: Illuſtriert wurde reichlich und gut und die Graphik kam nicht zu kurz. W.

Ferner erſchienen:

Dr. Julius Kurth, Der chineſiſche Farbendruck. Hlwd.

Fritz Loewenſtein, Handzeichnungen japaniſcher Holzſchnittmeiſter. Vorwort von Julius Kurth. Hlwd.

Friedrich Succo, Katsukawa Shunsho (Haruaki). Hlwd. C. F. Schulz & Co., Verlagsbuchhandlung, Plauen i. V. 1922. — In der gleichen Serie ſollen erſcheinen: Kurth, Okumura Masanobu. Bernouilli, Meiſterwerke aus der Bibliothek des Berliner Kunſtgewerbemuſeums. Loewenſtein, Die Menſchen des Hokusai. Succo, Die Landſchaft im Japanholzſchnitt.

Koſtbare Drucke

Holländiſche Liebhaberdrucke

In Flandern geht das Buchausſtattungs- und Buchzierweſen teilweiſe auf den kühnen Bahnen neuzeitlichen Geſtaltungswillens: auf die Drucke des Sikkel-, Selection-, La Lumière-Verlags war im „Cicerone" mehrmals hingewieſen worden. In Holland kann man ſich das Ausſehen eines Buches nur dann als vollkommen vorſtellen, wenn es in Druck und Satz, in Lettern- und Zierleiſtenwahl den Muſtern einer unantaſtbaren Vergangenheit folgt. Während alſo in den flämiſchen bibliophilen Buchausgaben ein gewiſſer gotiſcher Geiſt zur Betätigung drängt: nämlich Überſchwang, Wagemut, Aufgeſchloſſenheit des Geſchmacks, iſt in Holland das ſchöne oder bibliophile Buch von vornherein an das Muſter lateiniſch-renaiſſanciſtiſchen Geiſtes gebunden. Wie römiſche Pſalterien nehmen ſich viele Ausgaben der berühmten Silverdiſtel-Preſſe aus. Im Italien früherer Jahrhunderte, oder in einem anderen Gebiete humaniſtiſcher Buchpflege könnten auch die Drucke des Palladium-Verlags entſtanden ſein. Von dieſem Palladium-Verlag und ſeinen Hervorbringungen zu reden, iſt es um ſo mehr an der Zeit, als dieſe Ausgaben in Holland einen ſehr ſtarken Verkaufserfolg haben, in Deutſchland aber ſo gut wie unbekannt ſind. Es iſt nicht eigentlich ein Verlag, der hier die treibende Kraft bildet, ſondern eine aus vier Köpfen beſtehende Vereinigung von Schriftſtellern und Buchkünſtlern. Die Betreffenden ſind: J. C. Bloem, J. Greshoff, Jan van Nijlen, J. van Krimpen. Für ſich ſelbſt und ihre Freunde und zunächſt ganz ohne Vertriebsabſichten ließen dieſe vor einigen Jahren Werke von Dichtern in beſchränkter Anzahl beſonders ſorglich drucken, bis die Genannten ſelbſt merkten, daß ſie mit ihren Ausgaben für das holländiſche Druckweſen einen neuen Geſchmacksmaßſtab gelegt hatten und ſie dieſes beiläufig erzielte Ergebnis nun bewußt als einen ihrer Programmpunkte ins Auge faßten. Es wurde ein Plan gemacht und nun reinlich unterſchieden zwiſchen klaſſiſchen und modernen Verfaſſern, von denen man Werke herausbringen wollte. Auf der Seite der klaſſiſchen Schriften figuriert bisher nur ein Werk: die „Duytse Lier" des Lyrikers und Malers Joan Luykens vom Jahre 1667. Die Abteilung der Modernen zeigt Gedichte und Proſaſchriften von J. van Looy, J. Veth, J. I. de Haan, dazu von W. Buning, K. van de Woeſtijne, A. van Schendel, A. R. Roland Holſt, I. M. Keuls. In dieſer Auswahl iſt Verfaſſern einer gewiſſen preziöſen Denk- und Schreibweiſe der Vorzug gegeben. Bei der Herrichtung wurde auf beſtes, griffiges, doch dünnes Büttenpapier, auf eine überaus klare, ſchönheitsvolle Antiqualetter, auf erhellende Geräumigkeit zwiſchen den Zeilen und an den Seitenrändern ſowie auf ſorgſame Falzung, Heftung und Buchſtabenſchwärzung geſehen. Der Vertrieb dieſer genußreich zu betrachtenden und aufzublätternden Bücher, die, wie geſagt, alle nur in beſchränkter Auflagehöhe hergeſtellt werden, liegt in den Händen des Hauſes Hijman, Steufert Kroeſe & Van der Zande in Arnhem.

Weniger klaſſiziſtiſch eingeſtellt iſt der Geſchmack des Verlegers C. A. Mees in Santpoort. Derſelbe hat dieſes Jahr eine Erzählung Nine van der Schaafs („Friesch Dorpsleven") in 200 Exemplaren, auf handgeſchöpftes Van Gelder-Papier gedruckt, herausgegeben, das von einer ungemeinen Liebe zur Echtheit und Einheitlichkeit des Buchganzen getragen iſt. Hier werden moderne Bahnen der Buchverzierung eingeſchlagen. Der Maler Fokko Mees ſchnitt ein Titelblatt und Anfangsbuchſtaben für die Kapitel in Holz, womit Arbeiten vorliegen, die dem Weſen des Holzſchnitts im beſonderen, den Aufgaben der typographiſchen Verwendung auf eine ebenſo gelungene wie perſönlich ausdrucksvolle Weiſe gerecht werden. Huebner.

Angezeigt werden ferner:

Altdeutſche Graphik

Teutſcher Kalender. 47 Holzſchnitte der Augsburger Ausgabe von 1490. Mit Nachwort von Kurt Pfiſter. Broſch. M. 1.—, in Pappbd. M. 1.50, num. Vorzugsausg. in Ganzpgm. M. 25.—, in Hlbpgm. M. 10.—.

Ars moriendi. Fakſimile-Wiedergabe der erſten deutſchen Ausgabe mit 11 Holzſchnitten.

Otto Schoff. Radierung zu Ringelnatz „Fahrensleute".

Ulm um 1405. Mit Nachwort von Dr. Ernst Weil. 350 Expl. Nr. I—XXV in Ganzpgm. M. 100.—, Nr. XXIV—L in Hlbpgm. M. 40.—, Nr. 1—300 in Interimsbd. M. 25.—.

Lucians Esel. Erste deutsche Übertragung mit 6 Holzschnitten. Faksimilierter Frühdruck, Augsburg 1477. Mit Nachwort von Dr. Ernst Weil. 350 Expl. Nr. I—XXV in Ganzpgm. M. 100.—, Nr. XXVI—L in Hlbgm. M. 40.—, Nr. 1—300 in Interimsbd. M. 25.—.

Columbus-Brief. Erste lateinische Ausgabe mit 3 Holzschnitten. Straßburg um 1495. Mit deutscher Übertragung u. Nachwort von Dr. Ernst Weil. Vorzugsausg. Nr. I—CCC in Ganzpgm. M. 50.—, in Hlbpgm. M. 25.—, Ausg. Nr. 1—1000 in Pappbd. M. 6.—.

Donaueschinger Passion. 16 handkolorierte Holzschnitte aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. in Mappe. Mit Nachwort von Kurt Pfister. 500 num. Expl. zu je M. 25.—.

Der Ritter vom Turn. 47 Holzschnitte aus dem Kreise des jungen Dürer. Mit Nachwort von Kurt Pfister. 2. Aufl. In handkolor. Pappbd. M. 4.—, num. Ausg. in Hlbpgm. M. 10.—. Alles Grundpreise. Roland-Verlag Dr. Albert Mundt, München-Pasing.

* * *

Als nächsten Panpressen-Druck kündigt Paul Cassirer, Berlin, an: Ein Puppenspiel von Ernst Toller nach einer Novelle des Bandello mit Radierungen von Hans Meid.

In der Serie „Die Graphischen Bücher" des Verlages Kurt Wolff, München, wurden folgende von dem als 29jähriger gefallenen Karl Thylmann illustrierten Werke herausgebracht: Achim von Arnim: Die Majoratsherren. Mit 7 Lithographien. Nikolaus Gogol: Der Zauberer. Mit 10 Holzschnitten. Chr. D. Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Mit 12 Holzschnitten. Jean Paul: Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz. Mit 8 Kupfern. E. T. A. Hoffmann: Der goldne Topf. Mit 13 Lithographien. — Wir werden gelegentlich auf die graphische Kunst dieses zu früh Dahingegangenen näher eingehen.

Hans Sachs: Ein Tischzucht. Geschrieben und in Holz geschnitten von Robert Haas, 4 Holzschnitt-Bildbeigaben von Carry Hauser. Auflage 150 num. und sign. Abdrucke, von Fritz Siegel als Blockbuch gedruckt. 1—10 auf Pergament, Abdruck 11 auf altem, italienischem Papier aus dem Jahre 1584, Abdruck 12—21 auf van Gelder Groot Mediaan Antik-Bütten, Abdruck 22—150 auf Antikpapier. Einband aus Pergament, Holz oder Leder und Papier. Subskript.-Preis der Pergamentabdrucke Kr. 250000, des Abdruckes 11 Kr. 600000, der Abdrucke 12—21 Kr. 120000, der einfachen Abdrucke Kr. 60000. Bestellungen bei Carry Hauser, Wien IX., Währingerstraße 17.

Mappenwerke

Hans Holbein: Die Todesbilder und das Todesalphabet. In originalgetreuen Erasmusdrucken bei Amsler & Ruthardt. Berlin 1922.

Erstmalig sind in diesem kleinen Oktavband alle den Gedanken des Todes umspielende Holzschnittzeichnungen Holbeins zusammengestellt: Die 41 „Probedrucke" mit den deutschen Überschriften, die Nachträge zu den Lyoner Ausgaben von 1545—62 (10 Todesbilder und 7 Kindergruppen) und das Totentanzalphabet. Bekanntlich kamen die Stöcke zum Totentanz aus dem Nachlaß Lützelburgers an den Verleger Melchior Trechsel in Lyon. Lützelburger, der berühmte Meister des Feinholzschnitts, führte außer den Stöcken der ersten Serie wohl nur noch geringe Teile der späteren aus, denn er starb bereits 1526. Übrigens erschienen auch die ersten 41 Schnitte bei Trechsel erst 1538, vielleicht deshalb, weil der Verleger von der sozialen und politischen „Ak-

tualität" der Zeichnungen Holbeins nachteiliges Aufsehen für sein Unternehmen fürchtete. Möglicherweise beschaffte er sich aus ähnlichen Erwägungen heraus später vom Künstler die Kindergruppenschnitte. Sie sind jedenfalls nicht gerade mühelos und ohne gedankliche Konstruktion dem Todeszyklus einzureihen, wenngleich man andrerseits dem Publikum von damals mit solchen Konstruktionen eher entgegenkam als es beunruhigte. Besonders dankbar muß man schließlich für die Wiedergabe des Todesalphabets sein. Auch von Lützelburger und wohl vor dem großen Totentanz geschnitten, bleibt es nicht nur künstlerisch, sondern vor allem auch buchgraphisch eine der schönsten und geschlossensten Leistungen angewandter Holzschnittkunst. Es war nicht für Trechsel bestimmt, sondern fand z. T. schon seit 1524 Verwendung in Basler Drucken. — Die Wiedergaben der vorliegenden Ausgabe sind vorzüglich gelungen, Papier und Ausstattung des Gegenstandes würdig. W.

Clara Siemens: König Echnaton in El-Amarna. 16 Bilder in Lichtdruck. Text von Grete Auer. In Pappmappe. Tfl. Gr. 32,5×24,5 cm. Gr. Pr. 20.—. Verlag der J. C. Hinrichsschen Buchhandlung, Leipzig.

Wer ein so gutes Buch wie das „Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst" von Heinrich Schäfer verlegt, sollte einem sentimentalen Machwerk wie dem oben angezeigten kritischer gegenüberstehen. Dem wahren Liebhaber gibt das kleinste Relief aus Amenophis IV. Zeit mehr von ihrer „Seele", als die „frei erfundenen Bilder" einer Clara Siemens, ganz abgesehen vom Ägyptologen, der die Achseln zucken dürfte. Der Historiker? Das Wesentliche seiner Methode ist peinlichstes Zurückgehen auf wirkliche Quellen! Soll eine solch bedeutsame Kultur wie die Echnatons etwa gar den Schulkindern durch diese Mappe „nahegebracht" werden? Davor schütze sie das Kultusministerium. Ein einziger Gipsabguß, etwa von den schönen Kopfbildnissen Echnatons in Berlin, wird bessere Dienste tun. Bleiben: die Bibliophilen, Kunstfreunde usw. ... Man wird zugeben, daß für sie heut „kostbarere" Mappen fabriziert werden. — Der Text von Grete Auer verrät mehr Kunstfertigkeit als die Bilder ihrer Partnerin, wenn er auch die Konstruktion fühlen läßt („man merkt die Absicht u ..."). Im übrigen: sei es dem Dichter gegönnt, selbst Echnaton zum Helden zu wählen. Worte lassen der Vorstellung eine ganz andere Freiheit als „Bilder". Wiese.

Die Künstlergemeinschaft „Der Fels", Passau, brachte ihre 2. Publikation, „Einblattdrucke", heraus. Sie erscheint in 100 Expl. und ist vom „Fels" selbst zu beziehen. Die Mappe, in einfachem Büttenkartonumschlag mit guter Schriftvignette als Titel, enthält folgende 5 Holzschnitte: Franz Bronstert, Hund und Katze; Fritz Fuhrken, Kaspertheater; Carry Hauser, Leda mit Schwan; Reinhard Hilker, Vampire; Georg Ph. Wörlen, Passauer Gasse. Die Arbeiten fügen der künstlerischen Physiognomie ihrer Schöpfer nichts wesentlich Neues hinzu. (Vgl. Cic. Heft 22, 1922.) Die Unentwegtheit der kleinen Gruppe bleibt weiterhin beachtlich.

Der bereits an dieser Stelle angekündigte IV. Jahrgang des von H. W. Singer herausgegebenen Jahrbuchs der Originalgraphik liegt uns nunmehr vor. Es ist eine gediegen und mit Geschmack ausgestattete Mappe, an der nicht nur die Güte des Materials sondern auch seine Anwendung erfreut. So sind z. B. die graphischen Originalarbeiten mit wirklicher Sorgfalt unter Passepartouts gebracht, und der Aufsatz des Herausgebers über das Städtebild in der graphischen Kunst wird sehr glücklich belebt durch eine ganze Anzahl in den Text komponierter kleiner, aber guter Netzätzungen auf besonders eingeklebten Blättchen. Die Liebhaber des Jahrbuchs kommen damit gewiß auf ihre Rechnung.

Die „Gesellschaft für zeichnende Künste", München, teilt mit, daß ihr zweiter Druck, die Handzeichnungen von Lukas Cranach d. Ä. herausgegeben von C. Glaser, erschienen ist. — Als dritter Druck, der Anfang 1923 erscheinen soll, wird angekündigt: Albrecht Dürer, Die grüne Passion, mit ausführlichem kritischen Text von Josef Meder. Auflage: 350 Exemplare.

George Grosz, Ecce homo. 84 Lith. und 16 Aquar. in Siebenfarben-Offset. A: I—L, Bl. in Seidenmappe, sign., Grdpr. M. 600.—. B I: 1—100, nur die Aquarelle, in Hlbpgm.-Mappe, sign., Grdpr. M. 200.—. B II wie B I, unsign. in Büttenmappe, Grdpr. M. 32.—. C: Die 100 Bl. in Büttenkarton geb. Grdpr. M. 45.—. D: Nur die 84 Lith. in Chromokarton geb. Grdpr. M. 20.—. Der Malik-Verlag, Berlin-Halensee.

Goya, Tauromachia. 43 Tafeln in Gravüre. Brosch. Grdpr. M. 160.—, in Hlbpgm. Grdpr. M. 200.—, in Ganzpgm. Grdpr. M. 250.—. Caprichos. 83 Taf. in Gravüre. Brosch. Grdpr. M. 160.—, in Hlbpgm. Grdpr. M. 200.—, in Ganzpgm. Grdpr. M. 250.—. Los Desastres de la Guerre. 82 Taf. in Gravüre. Brosch. Grdpr. M. 150.—, in Hlbpgm. Grdpr. M. 200.—, in Ganzpgm. Grdpr. M. 240.—. Proverbios. 21 Taf. in Lichtdruck. In Hlbpgm. Grdpr. M. 160.—. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Sepp Frank, Meine Reise nach Spanien. 8 Rad. Durchschnittl. Plattengr. 48×37 cm. In Mappe, ca. 71×52 cm. Ausg. A: 1—5 auf Japan, Hbldr.-Mappe. Die Blätter vom Künstler übermalt. Grdpr. M. 2000.—. B: 6—50 auf Bütten, mit Randremarken, Hlbpgm.-Mappe, Grdpr. M. 1200.—. C: 51—200 auf Bütten, ohne Remarken, Hblwd.-Mappe, Grdpr. M. 800.—. Sämt. Blätter numeriert und signiert. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.

Curt Glaser, Gotische Holzschnitte. Gr. Folio. 60 S. Text u. 55 Taf. in Offset, davon 8 farbig.

Alfred Kubin. Aus „Traumland". Lithographie.

Hlbpgm. Grdpr. ca. M. 130.—. Vorzugsausg. in 100 num. Expl. auf Bütten, Taf. in Passepartouts. Hlbpgm.-Mappe Grdpr. ca. M. 350.—. Der Propyläen-Verlag, Berlin 1922.

Einzelblätter

Rudolf Großmann, Siesta. Blgr. 46×59 cm. Mädchen mit Pelz. Blgr. 59×46,5 cm. Mädchen mit Negerkopf. Blgr. 59×46,5 cm. Lith., handkoloriert. Je 10 num. u. sign. Expl. auf Japan M. 2000.—; je 40 num. u. sign. Expl. auf Bütten M. 1500.—.

Friedrich Heubner, Beim Frisieren. Rad. Plgr. 32,5×19 cm. Jagende Amazonen. Rad. Plgr. 21,5×29,5 cm. Ruhendes Mädchen. Rad. Plgr. 24,5×32,5 cm. Mädchen mit Schwan. Plgr. 22×29,5 cm. Je 100 num. u. sign. Expl. M. 2000.—.

Emil Orlik, Weibl. Rückenakt. Rad. Plgr. 21,5×31,5 cm. 25 num. u. sign. Expl. auf Japan M. 6000.—; 75 num. u. sign. Expl. auf Bütten M. 3500.—.

Edwin Scharff, Zirkusreiter. Rad. Plgr. 29,5×23,5 cm. Liebespaar. Rad. Plgr. 23,5×32 cm. Liegender Frauenakt. Rad. Plgr. 22,5×32,5 cm. Je 50 num. u. sign. Expl. M. 6000.—.

Der Markt

Hans Goltz, München, Zehn Jahre neue Kunst in München. Erster Teil. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Ausstellungskatalog.

Sein äußeres Gewand ist nicht eben schön. Dagegen zeugen schon die ersten Seiten, auf denen die während der Jahre 1912—22 bei Goltz ver-

anstalteteten Ausstellungen zusammengestellt sind, von einer nicht zu unterschätzenden Leistung. Diese Aufzählung ist ein historisches Dokument und offenbart dem, der neue Kunst kennt, eine ganze Entwicklung, zwischen den nackten Tatsachen. Die jetzige Übersichtsausstellung scheint nicht mehr von der Schlagkraft etwa der ersten zu sein, was nicht wundernehmen kann. Im illustrierten Teil sind allerdings schöne Einzelblätter abgebildet. — Angehängt ist dem Katalog ein illustriertes Verzeichnis der Graphik des Verlags Hans Goltz.

Augsburger Buch- und Kunstantiquariat, Albert Hämmerle. Katalog Nr. 11. Handzeichnungen. Dieses Verzeichnis ist ein kleines „Kabinettstück" in seiner Art: auf 16 Seiten Kunstdruck in ausgezeichneter und übersichtlicher Satzanordnung gedruckt, mit vier schönen Autotypien geschmückt, enthält es trotz seiner nur etwa 50 Nummern eine Auslese von nicht gewöhnlicher Qualität. Von den „Düsseldorfern" sind u. a. Achenbach, Kobell, Fries vertreten. Von älteren Meistern wird eine auffällig schöne, farbige Federzeichnung J. Brueghels d. Ä. angeboten (23. Dez. 1617); von Barbieri eine Flußlandschaft (Federzeichnung); von Cambiasi eine in der Tat temperamentvolle Federzeichnung: Potiphars Weib und Joseph; von Palma Vecchio eine Himmelfahrt Mariä (getuschte und gehöhte Federzeichnung); von Claude Lorrain eine Berglandschaft; eine gute Rötelzeichnung J. Bapt. M. Pierres; eine kolorierte Tuschzeichnung von L. F. de la Rue; ein Seestück Reinier Zeemanns. Daneben finden sich viele weitere gute Namen. — Die Preise sind in Goldmark angegeben und mit dem jeweils gültigen Goldankaufspreis der Reichsbank zu multiplizieren. Die Firma teilt mit, daß sie neue Räume am Domplatz C55 II bezogen habe.

Berlin. Der Pallas-Verlag unterbreitet uns eine Reihe der von ihm verlegten Originalradierungen. Von den vertretenen Künstlern, die zum großen Teil der Neuen Sezession angehören, sind Corinth (mit einer groß gesehenen und genial hingezeichneten „Pietà"), Bató, Phil. Franck, Orlik und Struck als Graphiker so bekannt, daß das Ausmaß ihrer Leistung nicht neu umschrieben werden braucht. Strucks Sitzender Jude ist auch technisch ein interessantes und wohlgelungenes Blatt. Neben den genannten können Spiro und Heckendorf bestehen. Stefan Zádor bleibt mit dem einen Blatt problematisch. Keinen glücklichen Griff scheint der Verlag mit Doms und Hachez gemacht zu haben. Doms Blätter sind oft geschickt, aber voller Anklänge, Hachez' Mittel gar zu billig, um nachhaltige Wirkung auszulösen. Den Stierkampf hat Geiger eindringlicher auf die Platte gebannt als Bohnefeld. Wir geben zu, daß bei einer so gesteigerten graphischen Produktion wie sie uns heute umgibt, die Wahl mühevoll ist. Denn Qualitäten waren stets dünn gesät und forderten ein zähes Einsetzen für sich. Doch scheint uns selbst in Berlin manches tüchtige Talent am Werk, das noch mehr Förderung verdient als bisher (etwa Meseck oder Lazar Segall). — Die Titel der Blätter sind: Josef Bató, Ariadne; Bohnefeld, Stierkampf; L. Corinth, Pietà; Wilhelm Doms, Kentaurenkampf, Hausfriedensbruch, Zwei Köpfe, Ultima ratio, Kapital und Arbeit, Das widrige Gesicht; Phil. Franck, Gespann auf dem Acker, Pferde mit Knecht, Byblis I, Daphne; Franz Heckendorf, Flucht nach Ägypten; Emil Orlik, Nubische Landschaft; Eugen Spiro, Mutter und Kind, Spanierin; Hermann Struck, Heimatlos, Talmudleser, Sitzender Jude (Rabbiner); Carl Hachez, Salome, Kopf (farbig), Frieden, Heraufziehendes Gewitter in der Marsch; Stefan Zádor, Abendstimmung. W.

Breslau. Zur ersten Herbstausstellung 1922 des Künstlerbundes Schlesien haben die beteiligten Künstler einen „Katalog" herausgebracht, der wenigstens in der Idee Nacheiferung verdient. Im Vorwort steht u. a.: „Kunst kann nur aus der Kunst gedeutet und begriffen werden. Es (das Holzschnittbuch, der Katalog) soll der Anschauung dienen. Deshalb verzichtet es auf das Wort. Wer sich dem Wort befreundet, steht noch nicht im Werk. Das Wort krankt gegenüber dem Werk. Also soll Werk zu Werk Führer sein." In diesem Sinn druckte man auf Doppelblättern Originalholzschnitte ab, schnitt auch den unvermeidlichen Text in Holz und erreichte so etwas Beachtliches. Typographisch uneinheitlich wirkt die Gegenüberstellung zweier Textseiten, deren eine durch Umrandung geschlossen, deren andere offen komponiert ist. — Die Holzschnitte sind von Arendt, Aschheim, Fegeler, Grünfeld, Myrtek, Nerlich und Odoy. Herausgeber ist Bernh. Stephan. 50 Expl. wurden in der Akademie zu Breslau gedruckt, numeriert und signiert.

Darmstadt. L. Schüler, Hobrechtstr. 10, versendet Antiquariatsliste Nr. 1. In ihr findet sich auch Graphik moderner Künstler, u. a. von Felixmüller, Hodler, Großmann, Hoetger.

Dresden. Zinzendorfstr. 11 ist das Graphische Kabinett Erfurth neu eröffnet worden und zwar sehr bedeutsam und im Sinne eines Programms mit einer Ausstellung grapischer Werke von Oskar Kokoschka. Westheim schickte dem gediegen ausgestatteten Katalog ein Vorwort voraus. Das Verzeichnis führt viele Probe- und Zustandsdrucke auf und zahlreiche Handzeichnungen. — Der Kreis, innerhalb dessen das neue Unternehmen zu wirken gedenkt, ist lobenswerterweise eng umzirkt: Graphik und Handzeichnungen sowie illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts. Moderne Graphik erster Qualität. Japanische Farbholzschnitte. Man kann nur wünschen, daß es dabei bleibt. Dann wird man manche Freude für Herz und Auge erwarten dürfen.

Frankfurt a. M. Kunsthdlg. Heinr. Trittler. Katalog IV. 1922. Sammlergraphik. Luxusdrucke,

Mappenwerke. 20 Mark. — Die Firma betont ausdrücklich, daß die im vorliegenden Katalog getroffene Auswahl nach streng qualitativen Gesichtspunkten geschah. Jedenfalls ist das gebotene Material in der Tat sehr gut gewählt und reichhaltig; und es bedeutet heut immerhin etwas, wenn man Lovis Corinths Graphik „fast vollzählig" auf Lager hat. Von den meist sehr gut vertretenen Künstlern seien nur Boehle, Menzel, Käthe Kollwitz, Liebermann, Slevogt, Nolde genannt. Das Angebot z. T. sehr seltener Blätter von H. Meid verdient besondere Erwähnung. Die bibliographische Bearbeitung des Stoffes ist ausreichend sorgfältig; einigermaßen befremdlich das Weglassen aller Preise, wegen der „momentanen wirtschaftlichen Verhältnisse". Eine solche Maßnahme, die zahlreiche Sammler verdammen werden und müssen, wird damit auch heut nicht stichhaltig begründet. Es gibt schon noch Auswege. Hämmerle in Augsburg z. B. gibt Goldmarkpreise, die mit der jeweils gültigen Ankaufsziffer der Reichsbank zu multiplizieren sind. Zahlung erfolgt in Papiermark. Das ist recht und billig für beide Teile. Die Firma versendet gleichzeitig ein Sonderverzeichnis des graph. Werkes von Sepp Frank.

Leipzig. Curt Naubert. Liste XIII: Kleine Auswahl seltener Kunstliteratur, darunter z. B. Bartsch, Le peintre graveur. Lippmann, Dessins de maîtres anciens etc. Passavant, Le peintre graveur. Ferner Lagerkatalog 5: Kupferstiche verschiedener Schulen, Städteansichten und Landschaftsbilder, Kostümblätter, Militär und Schlachten, Handzeichnungen und Aquarelle, Kunstliteratur. Darin u. a. Callot, Les Fantasies, Israel exc. 1635. 14 Bl.; Zeichnungen von Saftleben, Sandrart, Schotel, de Wit.

München. Die Galerie Thannhauser veranstaltete im Dezember eine Ausstellung graphischer Arbeiten von Toulouse-Lautrec. Der vornehme kleine Katalog dazu weist nahezu 100 Nummern auf, unter denen sich zahlreiche Zustandsdrucke befinden. Für Januar kündigt die Galerie eine Derain-, für Februar eine Liebermann-Ausstellung an; dabei werden neben Gemälden auch Aquarelle, Zeichnungen und Graphik gezeigt werden. — Anläßlich der im März 1922 veranstalteten Wilhelm-Wagner-Ausstellung gab die Galerie ein reich illustriertes Büchlein über den Künstler heraus, zu dem Otto Grautoff den Text schrieb. Die sehr schön ausgestattete Vorzugsausgabe in Halbpergament (100 Expl.) enthält zwei signierte Originalradierungen Wagners. W.

Die Graphische Sammlung zeigt in einer Max Slevogt gewidmeten Ausstellung dessen neuere graphische Zyklen, durchwegs in Vorzugsdrucken. Ausgestellt sind die Originalsteinzeichnungen zu „Die Inseln Wak-Wak" (57 Bl.), zu „Hektor" (9 Bl.) und zu „Die tapferen Zehntausend" (33 Bl.); ferner die Holzschnitte nach Slevogts Zeichnungen zu „Kinderlieder, Tierfabeln und Märchen" von O. Bangemann (43 Bl.) und zu „Don Juan" von Reinhold Hoberg (24 Bl.). Außerdem sind die farbigen Reproduktionen der Aquarelle zur Zauberflöte (herausgegeben von der Marées-Gesellschaft) und der Prinzregent Luitpold-Aquarelle aus Hohenschwangau (Verlag Bruno Cassirer) sowie einige Proben aus dem Mappenwerke des Propyläen-Verlages „Alte Märchen mit der Feder erzählt" aufgelegt. Einige hervorragende Einzelblätter ergänzen diese Schau, die zumeist Neuerwerbungen des letzten Jahres umfaßt.

Max Beckmann, Originalgraphik im Verlag von R. Piper & Co., München. Der bei Wohlfeld in Magdeburg gedruckte und überaus geschmackvoll ausgestattete Katalog enthält 25 Arbeiten Beckmanns, von denen 14 abgebildet werden. — Wir bringen in Kürze eine Würdigung dieses bedeutenden Graphikers.

Ulm. Ende 1922 eröffnete der Hermelin-Verlag seine Tätigkeit. Er will sich der Herausgabe guter Graphik und illustrierter Bücher widmen und unterhält daneben eine Kunsthandelsabteilung, in der die Graphik gleichfalls besonders gepflegt werden wird. Vorerst wurden eine Reihe Blätter von R. Seewald, Edwin Scharff, Willi Geiger, J. Müller-Steiner und Friedrich Heubner herausgebracht. — Adr.: Ulm a. D., Marktplatz 18.

Mitteilungen

Bern. Das Museum in Bern erwarb kürzlich eine kleine Zeichnung von einem ehemaligen Freunde von Stauffer-Bern, dem Berliner Maler Katsch, die Stauffer auf einem Sofa sitzend zeigt. Katsch besitzt eine Reihe Zeichnungen, die Stauffer ihm schenkte, u. a. fünf Bleistiftskizzen aus einer Gefängnishaft Stauffers in München, die er mit dem Maler August Block wegen einer Rauferei nach feuchtfröhlicher Sitzung abzumachen hatte; ferner ein Skizzenbuch, das neben Brief- und Gedichtentwürfen auch solche für kunstgewerbliche Verwendung, z. B. für Gefäße, Löffelgriffe und Ähnliches enthält und damit den Künstler mit Glück auf einem Gebiet tätig zeigt, das er später kaum mehr pflegte.

Zürich. Aus der N. Z. Ztg. erfahren wir: In Zürich ist eine neue schweiz. Vereinigung graphischer Künstler gegründet worden, die ihren Sitz im Zürcher Kunsthaus aufgeschlagen hat. Sie besteht zum größten Teil aus Künstlern, die die frühere Gruppe Bellevue, „Graphisches Kabinett", bildeten wozu noch einige Mitglieder der nun aufgelösten Walze und andere freie Graphiker hinzukommen. Die kleine Gesellschaft, die durch scharfe Aufnahmebestimmungen die künstlerische Qualität auf der Höhe behalten will, führt den Namen „Graphisches Kabinett" und umfaßt vorläufig

folgende Künstler: Barraud, O. Baumberger, Ed. Bick, Bischoff, J. Epper, H. Huber, Karl Hügin, Morgenthaler, Fritz Pauli, Rabinovitsch, E. G. Rüegg, Ed. Stiefel, Karl Walser, Eugen Zeller. — Durch Ausstellungen, Herausgabe von Mappen und Einzelblättern will das „Graphische Kabinett" beitragen, Freude und Verständnis für die graphischen Künste (Radierung, Holzschnitt, Lithographie und Handzeichnung) zu fördern und zu pflegen. Die Vertretung der Blätter hat das Zürcher Kunsthaus übernommen, wo die Mappen der einzelnen Künstler allen Freunden der Schwarz-Weißkunst offen stehen und wo auch in wechselnden Ausstellungen die neuen Arbeiten gezeigt werden.

Die neue Gesellschaft möchte einen Kreis künstlerisch interessierter Menschen um sich sehen und nimmt zu diesem Zweck Passivmitglieder auf, die für ihren jährlichen Beitrag jedes Jahr eine signierte Originalarbeit erhalten. Das erste Blatt wird von E. G. Rüegg radiert und erscheint Ostern 1923. Die Blätter werden numeriert nach dem Eingang der Anmeldungen, welche an Dr. G. A. Keiser, Kloster Wettingen zu richten sind. — Unsern deutschen Lesern, die sich frühzeitig für moderne Kunst interessierten, wird von den genannten Künstlern neben Walser vor allem Hermann Huber geläufig sein, der schon 1913 im Sturm mit ausstellte, seit seiner Rückkehr in die Schweiz aber kaum etwas in Deutschland zeigte, was immerhin bedauerlich ist, da er eines der stärksten jüngern Talente der Schweiz ist. (Red.)

Zu den Abbildungen

Die Wiedergaben der Radierung von Felix Meseck, „Der Angler", auf Seite 27, der Lithographie von Alfred Kubin, „Die lachende Sphinx" (Seite 31), ebenso untenstehender Lithographie von Heinrich Zille sind Illustrationen aus dem soeben erschienenen „Graphischen Jahr Fritz Gurlitt II", die hier mit freundlicher Genehmigung des Verlags zum Abdruck kommen. Das Klischee Seite 29, Otto Schoff, Radierung zu Ringelnatz „Fahrensleute" ist Alfred Flechtheims „Querschnitt" (Weihnachtsheft 1922) entnommen.

Sammlungen

Von russischen Museen

Die Neuordnung und Ausdehnung der Petersburger Museen nehmen in ziemlich energischem Tempo ihren Fortgang, und die Möglichkeit, die früheren kaiserlichen Paläste zu diesem Zweck auszunutzen, eröffnet hier oft ganz ungeahnte Perspektiven. In erster Reihe kommt dies der Ermitage zugute, welche sich ja architektonisch an das ehemalige umfangreiche Winterpalais anschließt.

Seit dem Sommer 1922 sind in der Ermitage nunmehr auch die Sammlungen der griechisch-römischen und klassisch-orientalischen Altertümer in ganz neuer Aufstellung der Besichtigung zugänglich gemacht, und diese Abteilung füllt jetzt das ganze Erdgeschoß des Klenzeschen Baues aus. Auch die ungeheuere physische Arbeit, welche eine derartig radikale Umgruppierung der ganzen Abteilung erforderte, ist zum Teil, da entsprechende Mittel fehlten, von den Museumsbeamten selbst verrichtet worden, denen eine Gruppe kunstliebender Studenten in aufopfernder Weise zu Hilfe gekommen war. Wenn auch jetzt nicht überall durchaus glänzende Resultate erzielt sind und ein Teil der Sammlungen wieder magaziniert werden mußte, so ist doch in den meisten Sälen gute Beleuchtung vorhanden, und jede Überbürdung der systematisch gruppierten Kunstwerke vermieden. Dies fällt besonders bei der ägyptischen und babylonisch-assyrischen Abteilung ins Auge, die ja früher tatsächlich in „ägyptische Finsternis" getaucht schien. Durch einige dem Schloß zu Pawlowsk entnommene Bildwerke hat die Sammlung antiker Skulpturen der Ermitage eine wertvolle Bereicherung erfahren.

In Erwartung eines wissenschaftlichen Katalogs, den man bereits in Angriff genommen hat, ist vorderhand ein kurzer, illustrierter „Führer durch die Antiken-Abteilung der Ermitage" erschienen. Prof. O. Waldhauer und zum Teil W. Struve geben hier eine knapp gefaßte Übersicht der ihnen anvertrauten Sammlungen in der neuen Aufstellung.

In gleichem Format und analoger Ausstattung hat S. Trojnitzkij, der jetzige Direktor der Ermitage gleichzeitig einen „Führer durch die Silbergalerie" herausgegeben, in welchem, neben einer erschöpfenden Einleitung über die technischen Seiten der Silberschmiedekunst, die Hauptobjekte der Sammlung, nach Ländern geordnet, beschrieben sind. Die Silbergalerie ist eine verhältnismäßig junge Schöpfung der Ermitage und wurde erst 1911 ins Leben gerufen, als ihr das 1895 entstandene Silbermuseum des Winterpalais übergeben wurde. Jetzt nimmt die Sammlung, die besonders in bezug auf Werke französischer und englischer Silberschmiede des 18. Jahrhunderts wohl eine der reichhaltigsten in Europa ist, jenen Saal ein, in welchem sich früher die Gemmen und Intaglien befanden, und ihr Bestand hat sich seit 1917 bedeutend vergrößert. Eine ganze Reihe erstklassiger Silbergeräte, die sich gebrauchshalber in diversen Schlössern befanden, sind jetzt der Silbergalerie der Ermitage einverleibt.

Das bedeutendste Ereignis jedoch im Wandel der Ermitage bildet die Ende Oktober eröffnete Flucht neuer Säle, welche ausschließlich der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet sind. Es handelt sich hier rein äußerlich und zum großen Teil auch inhaltlich um einen ganz neuen Zuwachs des Museums. Diese neuen Säle liegen im zweiten Reserveflügel des Winterpalais, wo sich einst die Privatgemächer Katharinas II., der Schöpferin der Ermitage, befanden, und sind mit letzterer durch eine gedeckte Galerie vereinigt. Die einstige Ausstattung wurde durch den Brand von 1837 gänzlich vernichtet, und jetzt ist es Alexander Benois, dem feinen Kenner französischer Kunst und Leiter der ganzen Neuordnung, gelungen, durch glückliche Wahl von Möbelstücken, Wandbehängen usw. die Räume wieder im Stil der Epoche zu arrangieren. So wurden u. a. die von Cazotte nach Kartons von I. Fr. de Troy gewebten Wandteppiche, die Geschichte der Esther darstellend, zum Schmuck der erwähnten Galerie verwandt, und hier fanden auch eine Reihe von Büsten des Bildhauers Nicolas Gillet Aufstellung, der jahrelang in Petersburg als Direktor der neugegründeten Kunstakademie wirkte.

Die genaue Beschreibung und Wertung der in der neugeschaffenen Ermitage-Abteilung gehängten Bilder — ein kurzes Verzeichnis soll in Bälde erscheinen — erfordert einen speziellen Aufsatz. Vor allem sei bemerkt, daß die früheren französischen Säle in der eigentlichen Ermitage ganz unberührt geblieben sind, und hier fast ausschließlich Neuerwerbungen zum Vorschein kommen. Nur weniges stammt aus den eigenen Lager-

räumen der Ermitage, das meiste wurde ihr seitens des nationalen Museumsfonds zugewiesen, manches aus den kaiserlichen Schlössern hierher überführt. Es genügt zu erwähnen, daß unter den Gemälden sich nicht weniger als sechs Watteaus — darunter die bekannte „Heilige Familie“ aus Gatschina — befinden, um einen Begriff von der künstlerischen Bedeutung der neuen französischen Räume zu geben. Außerdem sind einige Poussins vorhanden; Hubert Robert, der in Rußland überhaupt so überreich vertreten ist, besitzt einen ganzen eignen Saal, und dann folgen Meister zweiten Ranges, von denen manche, wie der ausgezeichnete Porträtist Tocqué, Devilly u. a. längere Zeit in Rußland geschaffen haben.

* * *

Ein spezieller Saal für die ausländischen Künstler, die zu verschiedenen Zeiten in Rußland gewirkt haben, ist auch im „Russischen Museum“ — früher „Museum Alexander III.“ — bei dessen Neuordnung geschaffen worden. Letztere ist noch nicht ganz durchgeführt, und bisher ist nur eine Reihe von Räumen geöffnet, in welchen die moderne russische Malerei von ihren Anfängen um die Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu dem feinen, frühverstorbenen Genremaler Fedstow und dem allzu glatten Porträtisten Sarjanko repräsentiert ist. Im Ganzen also eine eigenartige Centenale, wo neben Allbekanntem auch viel Neues und Unbekanntes ans Tageslicht gekommen ist. Demnächst sollen im Untergeschoß einige Säle geöffnet werden, wo ausschließlich Zeichnungen und Aquarelle russischer Meister der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts konzentriert sein werden. Die Sammlungen des „Russischen Museums„ sind gerade in dieser Richtung sowohl qualitativ als auch quantitativ von großem Reichtum, und Direktor P. Neradowskij hat ihren Bestand bis auf die modernen Graphiker weitergeführt. P. E.

Neuordnung des Haager Modernen Museums

Das Moderne Museum in der Zeestraat mit seinen langgestreckten, wenig günstigen Räumlichkeiten ist einer ebenso durchgreifenden wie zielbewußten Neuordnung unterworfen worden. Da in der nächsten Zeit keine Aussicht darauf besteht, daß der Berlagesche Museumsplan im Haag verwirklicht werden wird, hat die Leitung beschlossen, die nun einmal verfügbar stehenden Räume besser als bisher zu nützen und hier vieles aufzuhängen, was bisher in den Magazinen des Museums aufbewahrt wurde. Bei der Hängung wurde die chronologische Reihenfolge eingehalten, so daß in dem ersten größeren Saal mit A. Schelfhout, Kruseman, W. Verschuur, Daumier die romantische Frühzeit des neunzehnten Jahrhunderts zur Geltung kommt und der Beschauer, von hier aus weitergehend, allmählich bis zum Saale der Zeitgenossen gelangt. Dieser letztere große Saal, der ehemals den Meistern der Haager Schule zugewiesen war, gehört nun den Malern Breitner, Haverman, de Swart, Suze Robertson, P. Wiegman, Schelfhout, Gauguin, Picasso, Hodler, Le Fauconnier und macht durch die geschickte Anordnung der Bilder, welche das Verdienst des Assistenten Dr. Knüttel ist, einen vorzüglichen Eindruck. Dieser Saal und die zwei, drei anderen, die ihm vorausgehen, mit Bildern Tholens, Toorops, Paerels, van Goghs, Th. Prikkers, Konijnenburgs, Cézannes erlauben nunmehr von einem wirklich modernen Museum im Haag zu sprechen. Eine Zusammenstellung wurde geschaffen, die wirklich dort die Geschichte der Malerei fortsetzt, wo das Museum Mesdag im Laan van Meerdervoort schließt. Den Stiftern der Räume in der Zeestraat, Mesdag van Houten, ist ein kleines Ehrenkabinett eingerichtet worden, in dem Werke des Malerehepaars untergebracht sind. Die kalkweißen Wände des Vestibüls wurden mit Affichen von Hodler, Amiet, R. Holst, Toorop, Lautrec, Th. Prikker, Cris Lebeau bekleidet; da es künstlerisch hochstehende Blätter sind, muß auch dieser Einfall als ein glücklicher gerühmt werden. H.

Danzig

Das Stadtmuseum erwarb A. Feuerbach, „Tod des Pietro Aretino“, den glücklichsten der Entwürfe zu dem Baseler Bild. Ferner gingen in den Besitz der Danziger Sammlung u. a. über O. Scholderer, Waldstück (Ölgemälde); Karl Knappe, Frauenköpfchen (Bronze); Hermann Haller, Kniende (Tonplastik); Milly Steger, Frauenkopf (Bronze).

Frankfurt a. M.

Am 10. Dezember wurde im Kunstgewerbemuseum die Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst feierlich eröffnet. Die Sammlung stellt den Hauptteil der Vermächtnisse der Brüder Michael und Dr. Albert Linel an die Stadt Frankfurt dar. Besonders der im Jahre 1916 verstorbene Dr. A. Linel hatte seine Sammeltätigkeit in erster Linie den Erzeugnissen der Buch- und Schriftkunst zugewendet, und so ist jetzt, nach erfolgter räumlicher und verwaltungstechnischer Zusammenlegung der Sammlungen mit dem Kunstgewerbemuseum, in verständiger Konzentrierung der Aufgaben eben die Buch- und Schriftkunst zum alleinigen Programm der Sammlung gemacht worden.

Ein ausgezeichneter Grundstock ist vorhanden. Die Entwicklung der Schrift vom 11. Jahrhundert an wird in vortrefflichen Proben vorgeführt, darunter einer großen Zahl wertvollster und künstlerisch bedeutsamer Manuskripte (Bibeln, Livres d'heures usw.) des 12. bis 16. Jahrhunderts von deutscher, niederländischer, französischer, italienischer und spanischer Provenienz. Weiter schließen sich an eine erhebliche Reihe handschriftlicher

Erzeugnisse der folgenden Jahrhunderte (Pergamenturkunden, Doktordiplome, handschriftliche Bücher, Lehrbriefe, Ehekontrakte usw.).

Die kunstgewerbliche Entwicklung des gedruckten Buches wird nach allen Richtungen hin trefflich veranschaulicht: eine stattliche Anzahl von Inkunabeln leitet über zu den reich illustrierten Büchern der Renaissance, die einen besonderen Schwerpunkt der Sammlung ausmachen, ferner zum Buch der Barock- und Rokokozeit bis zum beginnenden 19. Jahrhundert. Die ganze Entwicklung der Drucktypen, des Satzbildes, der Illustration wird zu klarer Anschauung gebracht; aber auch alle Einzelheiten, wie die Signete, Exlibris, die Vorsatzpapiere usw. sind reichlich vertreten. Die Geschichte der Buchbinderkunst vom 15. bis 19. Jahrhundert wird durch teilweise ganz ausgezeichnete Exemplare vorgeführt. Die Entwicklung der Schrift, speziell der Kalligraphie wird in interessanten Beispielen gezeigt und das eng damit zusammenhängende Sondergebiet des Ornamentstiches, das bisher in keiner der öffentlichen Frankfurter Sammlungen gepflegt worden ist, weist beachtenswerte Bestände auf. Endlich gibt eine große, über 700 Stück umfassende Sammlung von Stammbüchern eine hervorragende Übersicht über diesen, von Dr. A. Linel mit besonderer Vorliebe gepflegten kultur-, kostüm- und kunstgeschichtlich gleich wichtigen Zweig dieser allerpersönlichsten Buchkunst von seinen ersten Anfängen in der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zu seinem Ende.

Wegen der Raumnot konnten aus dem Gesamtbestande der Linel-Sammlung immer nur Proben gegeben werden. Viele Einzelgebiete, wie Trachtenbücher und -blätter, Bilderbogen, Visitenkarten, Musikalien usw. blieben vorläufig gänzlich ausgeschaltet. Beabsichtigt sind Sonderausstellungen aus bestimmten Gebieten der Buch- und Schriftkunst, bei denen dann die Bestände der Linel-Sammlung durch Neuerwerbungen wie durch Leihgaben bereichert und ergänzt werden sollen.
R. S.

Madrid

Wenngleich nach Beruetes Tod wiederum ein Maler erster Direktor der Pradogalerie geworden ist, bemüht sich die Galerieleitung den Ansprüchen der Kunsthistoriker und des kunstfreudigen Publikums weit mehr als früher gerecht zu werden. Glücklicherweise läßt der Maler Alvarez de Sotomayor, der sich stets ebenso taktvoll wie geschmackvoll bewiesen hat, dem ihm beigegebenen zweiten Direktor, dem jungen Kunstgelehrten Fr. X. Sanchez Canton, in vielem freie Hand. So wurde im Erdgeschoß eine ebenso lehrreiche wie hübsche Sammlung Madrider Malerei des 18. Jahrhunderts, eine Art Rokokoraum, eingerichtet und die neuen Rubenssäle noch mehr von Schulwerken entlastet. Immerhin wirken diese Räume noch immer überfüllt. Wie ich höre, ist auch eine würdigere Aufstellung der Primitiven im Erdgeschoß geplant, deren sich der Herzog von Alba als erster Vorsitzender der Pradokommission besonders annimmt. Der große Velazquezsaal wird sich bis zum Frühjahr in veränderter Gestalt repräsentieren. Bis dahin werden wohl auch die neuen Italienersäle eingerichtet sein. -y-

München-Gladbach

Bis vor kurzem hätte sich jedenfalls so leicht niemand träumen lassen, daß ausgerechnet Gladbach einmal über Nacht in den Besitz einer erlesenen, wenn auch kleinen, öffentlichen Sammlung moderner deutscher Kunst kommen würde, in ihrer Art der reizvollsten in ganz Westdeutschland. Dr. Walter Kaesbach, der Erfurter Museumsdirektor, hat seiner Vaterstadt Gladbach oder vielmehr einem zu diesem Zweck dort gebildeten Kunstverein seine Sammlung moderner deutscher Bilder geschenkt, in welcher zwar nur eine kleine Zahl von Künstlern, diese aber vorzüglich vertreten sind. Schwierig war die Frage der Unterbringung; schließlich fand sie eine vorläufige Lösung in der Weise, daß das alte städtische Museum einen Teil seiner Räumlichkeiten ausräumte und für die Sammlung Kaesbach zur Verfügung stellte, von der aber immerhin nur die Hälfte gezeigt werden kann. Und das ist schade, denn an sich ist die „vorläufige" Aufstellung von so glücklicher Wirkung, daß man sie ungern wieder zerstört denkt. In den breiten, niedrigen, anheimelnden Saal des stillen, stimmungsvollen alten Hauses fügen sich die leuchtenden oder zart-gebrochenen modernen Farben, auf welche man die Bilder gehängt hat, mit einem starken und eindrucksvollen Zusammenklange ein. Das Improvisierte der ganzen Aufmachung, der eingezogenen Zwischenwände, welche zwischen sich und der Decke noch Raum lassen, gibt den Bildern eine selbstsichere Kraft und Jugendlichkeit der Wirkung. Rohlfs ist da mit einer ansehnlichen Fülle von Arbeiten vertreten und Nauen, Heckel und, qualitativ vielleicht der stärkste Eindruck, ein paar Tuschzeichnungen von Nolde. Ganz vortrefflich vertragen sich damit einige alte Truhen und Schränke mit altem Geschirr aus angestammtem Gladbacher Museumsbesitz. Das Ganze wirkt so gewachsen und so gesund, daß man seiner Lebensfähigkeit günstige Prognosen stellen darf; ein kleiner, aber bedeutsamer Wallfahrtsort für Verehrer junger deutscher Kunst. Das Problem des Museums ist die Raumnot; kann ihr abgeholfen werden, so beständen in vieler Hinsicht günstige Aussichten für einen Ausbau der Sammlung, auch nach rückwärts, und so könnte in der Eintönigkeit des Industriegebiets ein mannigfach lebenspendender Mittelpunkt kultureller Tätigkeit erwachsen. o. h. f.

Schwerin

Durch die kürzlich vollzogene Eröffnung des Schweriner Schloßmuseums haben die Kunstsammlungen der ehemaligen Residenzstadt eine

grundlegende Aus- und Umgestaltung erfahren. Auch der frühere Großherzog hat in großzügiger Weise die Einrichtung dieses Museums, das fortan die mecklenburgische Landeshauptstadt um eine neue Sehenswürdigkeit bereichert, durch Hergabe wertvoller Stücke aus seinem Besitz gefördert.

Ausstellungen

Berlin

Klaus Richter, der Romantiker unter den jüngeren Malern, veranstaltete in der Euphorion-Buchhandlung, Fasanenstraße, eine Ausstellung seiner Gemälde und Graphiken. Man steht vor dem Werk einer selten scharf umrissenen Persönlichkeit, die bei manchen Anklängen an edle Traditionen fest in der eigenen Zeit wurzelt. Mit der Anmut einer gelegentlich an Spitzweg erinnernden Farbenpoesie verbindet Richter einen ausgeprägten Zug ins Dämonische. Seinem Hang zur satirischen Groteske entstammt der überaus fein empfundene Don Quixote-Zyklus. Bedeutendes leistet der Künstler auch in der Bildniskunst. Hinter seinen Porträtdarstellungen steht Schicksal. Typisch ist in dieser Hinsicht das Bildnis Magnus Zellers. Seine anatomischen Studien führten ihn zeitweise zu einem psychologisch durchdrungenen Realismus, unter dessen Nachwirkung seine Porträtkunst stark an Wirklichkeitswert gewann. Als Illustrator verfügt Klaus Richter über eine leichte, reizvolle Technik, die seinen romantischen Neigungen reiche Ausdrucksmittel an die Hand gibt.

Meta Cohn-Hendel, die feinsinnige Landschafterin, lud zur Besichtigung ihrer neuesten Gemälde und Graphiken in ihrem Atelier, Emserstraße 3, ein. Kaum je sind die Dimensionen des Hochgebirges und des Meeres von einer Frau so willensstark in ihrer Wesenheit auf die Leinwand gebannt worden. Gerade die letzten Arbeiten bedeuten nach dieser Richtung einen großen Fortschritt. Mehr lyrisch sind die Graphiken der Künstlerin eingestellt. Der landschaftliche Ausdruck ihrer Werke ist derart, daß er ohne jede weitere Staffage menschliche Gefühle und Regungen übermittelt, die, einer feinbeschwingten Seele entringend, sich aus der vegetabilen Form unmittelbar ins durchgeistigte und organisch Belebte steigern. Curt Bauer.

Breslau

In seiner ersten Herbstausstellung hat der „Künstlerbund Schlesien" den tiefen Ernst seiner Bestrebungen im besten Lichte gezeigt. Alles Ausgestellte war durchweg von beachtenswertem Niveau. Schon die Einführung durch einen mit Originalen versehenen, gut angelegten und ebenso ausgeführten Katalog bewies die Geschlossenheit dieser Künstlervereinigung. Das Wort war nur Jüngeren erteilt. Und alle hatten etwas zu sagen. Selbst da, wo nur der Anfang einer Rede zu fühlen ist, wie bei Haberfeldt, ist das Gesagte doch wenigstens angenehm stilisiert. Die Fremdwendungen in dieser Sprache sind leicht zu merzen. In stetig ansteigender Linie bewegt sich Isidor Aschheim, dessen Gemälde in ausgezeichneter Raumverteilung ein Kolorit von asketischer Vereinfachung und gerade deshalb doppelt prägnanter Ausdrucksfähigkeit zeigen. Er bietet keine Überraschungen in seinem Aufstieg, sondern es ist die Entwicklung eines ernsten Künstlers, der aus innerster Notwendigkeit heraus einen Weg geht, der nie von Außentendenzen beengt wird. Die seltsam östliche Orientierung seiner Arbeiten, auch der prachtvoll getönten graphischen, ist keine Modeschulung, sondern quillt aus der ethischen Überzeugtheit des Malers empor. Gute Gemälde weist Kowalsky auf, der sich in Farbe und Zeichnung vorzüglich selbst diszipliniert und allem Aufreizenden aus dem Wege geht. In seinen Arbeiten ist nichts Tastendes mehr, und alles Triebhafte ist in Beziehung getreten zum Ganzen. Nerlichs Gehen zeigt einen erfreulichen Neuschritt. Er hat die Werkstätten der Industrie verlassen und in einem architektonisch betonten Ausschnitt gezeigt, daß er Raummasse und Komposition beherrscht und dabei farbig fein akzentuiert ist, wie früher, wo dies auf Kosten der Gesamtanlage geschah. Max Odoys Bahnen sind festgelegt. Er gibt gute Arbeiten mit unbedrohlichen Eigenheiten, die nicht ins Akademische verflachen. Was Paula Grünfeld an Gemälden aufweist, ist ein festes Bekennen ihrer treuen Schülergefolgschaft zu Oskar Moll. Man wünscht ihr mehr Befreiung vom Wesen des Meisters, der sie allzusehr beeinflußt. Wo sie sich zu befreien sucht, hat sie noch zu kurz Abschied vom Erlernten genommen, um Zeugnis vom Eigenen ablegen zu können. Ihr Schaffen ist das eines Tiefernsten. Viel gibt Paul Fegeler, der sich durch eine Atelierausstellung und frühere Arbeiten bekannt gemacht hat. Unter dem Vielen ist Wegweisendes erster Ordnung, das seine unerhörte technische Fertigkeit und seine gesegnete Phantasie allenthalben verrät. Noch sind Themen anderer benachbart, aber die Art der Variation beweist die schlummernde Eigennote, die, einmal ganz zum Tönen gebracht, Bedeutendes erwarten läßt. Kurt Arendt, mit ausgezeichnetem Können ausgestattet, setzt die Silben seiner Sprache sehr eigenwillig. Dadurch verliert die Anlage an Klarheit. Seine Farbengebung ist von froher Stärke und kann durch geeignete Selbstschulung auch überzeugend werden. Alles in allem: es war ein erfreuliches Bild für die Kunstbetätigung im vergessenen Osten des Reiches. R. C. M.

San Francisco

Im hiesigen Museum of Art schloß jüngst die großartige Ausstellung europäischer Wandteppiche,

die der Direktor des Museums, Mr. J. Nilsen Lauvrik, meist aus den Beständen der großen Kunsthändler New Yorks zusammengestellt hatte, und die dartat, welche außerordentlichen Schätze, gerade auch an Frühwerken der Webekunst, sich in diesem Lande befinden. Eine derartig umfassende, die ganze Entwicklung der Wandteppichkunst in charakteristischen Beispielen vorführende Ausstellung ist in Amerika bisher noch nirgends abgehalten worden. Unter Mr. Lauvriks Leitung bildet sich das Museum in San Francisco immer mehr zu einem wirklichen Zentrum für Kunst und Kultur aus, das für den „fernen Westen" freilich auch sehr vonnöten ist. In Dr. Phillia Ackerman, die als erste Kennerin Amerikas auf diesem Spezialgebiet gilt, hatte Mr. Lauvrik eine vorzügliche Stütze in der Auswahl der Werke gefunden. Sie hat auch den reich illustrierten Katalog (im Verlag des Museums) verfaßt, der sofort allseitig als die bedeutendste Veröffentlichung auf diesem Gebiete hierzulande anerkannt wurde und schon seiner Forschungsergebnisse wegen bleibenden Wert behalten wird. F.

Mailand

Der bedeutendste und größte Kunstsalon Mailands, die Galleria Pesaro, stellt augenblicklich 122 meist in den letzten Jahren geschaffene Gemälde des auf zwei Erdteilen wohlbekannten Malers Paolo Sala aus. Sala ist wohl der stärkste Landschaftsmaler in Aquarell, den Italien heutzutage besitzt und der der besten Tradition lombardischer Landschaftsmalerei folgt. Seine Gemälde haben nicht nur den Reiz der Farbenharmonie, die die Stimmung der Landschaften bis aufs feinste wiedergibt, sondern auch den Vorzug der strengen inneren Konstruktion, die selbst den scheinbar formlosen Wogen auf den Bildern wesentliche Struktur und überzeugende Wirklichkeit vermitteln. Diese Kollektivschau des alten Meisters ist bis jetzt der größte Erfolg der heurigen Mailänder Kunstsaison. Siro Penagini, dessen Kollektivschau die Bottega di Poesia veranstaltet, ist im Gegensatz zu Sala einer der jüngeren Künstler Italiens. In seinen streng objektiv geschauten Stilleben, Landschaften und Modellen tritt sein künstlerisches Temperament sowohl in der Farbengebung wie im Aufbau des Bildes hervor. Die klare, etwas matt gehaltene Tönung dieser Werke, ihre scharf abgegrenzte Zeichnung hat nichts „Gewolltes", man fühlt sich durchaus einer ausgeglichenen Künstlernatur gegenüber. Die weit spontaneren Zeichnungen in farbigen Kreiden (meist nach lebenden Modellen) wirken durch ihre stärkere, wenn auch immer gemessene Farbentönung und vor allem durch ihre Ausdruckskraft ganz besonders anregend auf den Beschauer. A. C.

München

Das Münchner Ausstellungsleben des Jahresendes 1922 war von mittlerer Belebtheit. Nach längerer Abwesenheit sah ich folgendes. Zunächst eine Schau der Graphik von Toulouse-Lautrec aus Privatbesitz. Thannhauser war es wieder, der verdienstvoll die nationalen Grenzen öffnete. Lautrec, der am Ende des 19. Jahrhunderts viele Gemüter schwer erregte, wirkt heute schon völlig als Geschichte. Und zwar nicht immer positiv. Der Künstler, der bereits mit 37 Jahren starb, blieb oft in bloßen Ansätzen stecken. Dinglich pointierte Karikatur, wie sie in Deutschland der frühe „Simplizissimus" brachte, etwas fahrige Impression, schnell aussetzende Dämonie (etwa gegen Daumier), Jugendstilmanieren, besonders im Plakat, veraltende Bohèmeintimitäten und Privatschmerzen werden ihn der aufsteigenden Generation gegenüber mehr und mehr in den Hintergrund drängen.

Die Vitalität Slevogts erschien erdnaher und breiter strömend, so sehr man auch hier in Impressionismus und Improvisation verbleibt. Die Graphische Sammlung, seit der neuen Leitung äußerst rege, widmete Slevogt eine Ausstellung, die neben guten Einzelblättern die neueren graphischen Zyklen durchweg in Vorzugsdrucken aufwies (vgl. Sonderanzeige).

Eine dritte Schau gab Goltz. „Zehn Jahre Neue Kunst in München. Erster Teil: Aquarelle, Zeichnungen, Graphik." Es war eine Jubiläumsausstellung dieses Hauses, das sich in München verdient gemacht hat um Durchsetzung des Expressionismus und das, wenn nicht alle Zeichen trügen, sich auch auf die eben einsetzende, nachexpressionistische Phase positiv einzulassen scheint. Erst nach Eröffnung des zweiten Teiles dieser Ausstellung sollen die Wege formuliert werden, welche diese „Jungen" neben- und nacheinander beschritten haben, von denen nun die „Jüngsten" wiederum abzubiegen im Begriffe stehn, die Jüngsten, die den Expressionismus völlig in sich aufgesaugt haben und zu verwandeln unternehmen. F. Roh.

New York

Man könnte fast sagen, daß die Moderne hier in dieser Saison Trumpf geworden ist, so sehr haben sich „Ein-Mann" und Gruppenausstellungen von Anhängern der neuen Richtungen vermehrt. Das läßt wiederum auf ein wachsendes Interesse seitens des Publikums schließen. Dazu kommt, daß jetzt auch die junge Kunst der verschiedenen Länder, nicht bloß Frankreichs, gezeigt wird. Ja zum ersten Male ist auch ein deutscher Maler der Moderne hier mit mehr als einem Werk vertreten. Das ist E. Mollenhauer, Pechsteins Freund und Begleiter, der, wohl von der Not aus der Heimat getrieben, selber hierher gekommen ist und es durchgesetzt hat, daß die Dudensing Galleries ihm eine Sonderausstellung eingerichtet haben. Es ist nun erfreulich zu melden, daß deren Aufnahme bei Presse und

Publikum eine im ganzen recht ermutigende war, daß man vor allem den tiefen Ernst und den strengen Willen, die hinter diesen Werken stehen, erkannt und anerkannt hat. Es sind nun schon Bemühungen im Gange, eine repräsentative Ausstellung moderner deutscher Kunst hier zustande zu bringen; ob eine solche sich freilich noch während dieser Saison verwirklichen lassen wird, bleibt abzuwarten. Wer sich seinen Eroberungsgeist bewahrt hat und sich neuen Verhältnissen anzupassen vermag, ohne dabei sein Inneres zu verlieren, dem werden sich hier wohl Wege öffnen, wenn's auch ein langsam und wohl gar trübes Beginnen sein könnte. Sind doch mehrere deutsche Künstler, die der Krieg hier überrascht hatte, bitteren Herzens und leeren Beutels wieder in die Heimat zurückgekehrt, und andere zählen die Tage, die sich wohl zu Wochen und Monaten, ja Jahren sich ausdehnen könnten, wenn sie endlich imstande sein werden, dieses Land zu verlassen, das für sie nicht einmal zur Stiefheimat geworden ist. Drum prüfe sich jeder ernsthaft, der die Absicht herüberzukommen hat, ehe er diesen entscheidenden Schritt unternimmt. Dem Starken kann er zum Nutzen, dem Schwachen zum Verderben werden.

Eine große umfassende Ausstellung war auch einem anderen Deutschen, der freilich jetzt schon jahrelang hier ansässig ist, Winold Reiß, in den Anderson Galleries gewidmet. Von seinen mexikanischen Bildnissen und Phantasien war hier schon früher einmal die Rede. Nun ist Reiß in Europa gewesen, vor allem in Schweden und Süddeutschland, und hat sich dort neue Kraft geholt. Der Geist der Dürerzeit ist in ihm aufgewacht und viele seiner schwedischen sowie seiner Oberammergauer Bildnisse tragen deren Abzeichen. Die Oberammergauer hat Reiß gleichsam vor sich selber gerettet: statt der geleckten, italianisierenden Gestalten der Photographien aus dem Passionsdorf, schauen holzgeschnitzte, markante Gesichter aus Reißens Bildnissen uns an. Hoffentlich hält die neu erworbene Kraft vor und bewährt sich auch als Widerstandskraft gegen ablenkende Einflüsse dieses männer- und noch mehr künstlermordenden Landes, dem nur innerlich Gefestigte schadlos standhalten können.

Eine besondere Heimstätte hat jetzt die moderne Kunst in der New Gallery in der Madison Avenue gefunden, die ein Russe leitet. Daher wird auf russische Kunst auch ein besonderes Gewicht gelegt. In der ersten Ausstellung kamen vor allem zu Worte Boris Grigoriev, dessen Werke wie natürliche, ja unvermeidliche Blüten aus der russichen Steppe hervorgewachsen zu sein scheinen, und Lado Goudiachvili, ein Georgischer Prinz, mit russisch-byzantinischen Visionen in einer nervösen, von Beardsley her beeinflußten modernen Liniensprache. Auch von Kisling, dem der Cicerone jüngst eine besondere Besprechung gewidmet, war ein Bildnis zu sehen.

Moderne Franzosen und Engländer brachten die Ehrich Galleries und Mrs. Sterner führte Skulpturen Numa Patlageans vor, dem der Ruf des „Bildhauers der Seele" von Paris aus vorausging.

Die neugegründete Gesellschaft „Salons of America", die zweimal im Jahre juryfreie Ausstellungen veranstaltet, hielt ihre erste in den Anderson Galleries ab. Eine Reihe der Modernen kam in ihr zu Wort. Sie ist eine Schöpfung des vor einiger Zeit verstorbenen Malers und Kritikers Hamilton Easter Field, eines Vorkämpfers aller wahrhaft lebendigen Kunst.

Bei Bourgeois war Henri Rousseaus „Kampf zwischen Löwen und Krokodil", wohl mit die herrlichste Vision dieses Sehers zu sehen, ein Werk, den schönsten und stilsichersten primitiven Wandteppichen vergleichbar. Es ist der Sammlung moderner Meisterwerke des Mr. A. Loewisohn einverleibt worden.

Ihm folgte die Vorführung früher chinesischer Gemälde, meist Landschaften, das ferne, heißersehnte Ziel all unseres Wähnens. F.

Petersburg

Die Narbut-Ausstellung, die erste einer Serie seitens des „Russischen Museums" projektierter Sonderausstellungen, geht schon ihrem Ende entgegen. Georg Narbut, der im 34. Lebensjahre und in voller Schaffenskraft 1920 in Kiew einer tückischen Nierenkrankheit erlag, war einer der glänzendsten und fruchtbarsten modernen Graphiker und Buchkünstler Rußlands. Auf der „Bugra" 1914 war er vielseitig vertreten, aber seine künstlerische Entwicklung befand sich damals erst im Anfang und hatte ihren Höhepunkt noch nicht erreicht. Narbut hatte als fast knechtischer Nachahmer I. Bilibins begonnen und erst nach Jahren gelang es ihm, sich einen eigenen Stil auszuarbeiten, in welchem männlich-feste Zeichenkunst und tiefstes Verständnis für die Gesetze graphischer Flächendekoration sich mit heraldischen Elementen und einer Vorliebe für die Effekte des Scherenschnitts zu einem eindrucksvollen Ganzen verknüpften. Einige der von Narbut illustrierten Märchen und Fabeln, eine Reihe brillanter Buchumschläge und Titelblätter, sowie mehrere von ihm dekorierte Kunstpublikationen gehören zweifellos zum Schönsten, was die neuste russische Buchkunst aufzuweisen hat, und daneben hatten auch die Heraldik und Silhouette in dem frühverstorbenen Künstler einen echten Meister.

Nach der Revolution war Narbut nach seiner Heimat, der Ukraine, gezogen, und dort machte sein graphischer Stil, in Berührung mit Motiven ukrainischer Volkskunst, eine neue Evolution durch. In Kiew entwickelte Narbut, an der dort gegründeten Kunstakademie, auch eine äußerst erfolgreiche, pädagogische Tätigkeit, die schon Früchte zu tragen begann, als ihn der Tod ereilte.

Die postume Ausstellung im „Russischen Museum" vereinigte in fünf Sälen fast das ganze imposante Oeuvre Narbuts. Drei Säle füllten seine Originalzeichnungen und Aquarelle aus, und parallel waren seine illustrierten Bücher, sowie Einzelblätter — in Probedrucken aus der Sammlung F. Nothafts, Petersburg — ausgestellt. Eine erschöpfende Ikonographie Narbuts verdient noch besondere Erwähnung.

Der in Aussicht gestellte illustrierte Ausstellungskatalog ist bisher noch nicht erschienen. Auch sonst sind einige Narbut gewidmete Publikationen angekündet. P. E.

Wiesbaden

Die Neujahrausstellung des Kunstvereins ist diesmal besonders reich beschickt worden. Neben die bekannten Erscheinungen des Wiesbadener Künstlerkreises Eberz, Dahlen, Jawlenski, Mulok, Völcker treten neue: Jakob bisher im Holzschnitt tätig, mit dunklen, wilden Landschaften, in denen ein Temperament zu schäumen beginnt; Nasnakomoff-Jawlenski, der Sohn von Alexei Jawlenski, an russischer Rassigkeit den Vater, der den begonnenen Weg abstrakter Spekulation weiter verfolgt, fast überbietend; Wendel ein beachtenswerter Graphiker; Isa Stahl, die durch ein treffliches Blumenstück auf sich aufmerksam macht. In größerer Kollektion stellen Ritschl und Erbach aus. Ritschl steht in einer neuen Phase, nach formaler Klarheit und Großzügigkeit strebend, der sich jedoch ein offenbarer Mangel an Farbengeschmack hindernd entgegensetzt. Erbach, in seiner bisherigen Entwicklung fortschreitend, ein rastlos an sich Arbeitender, bietet eine der angenehmsten Überraschungen der Ausstellung.

Von auswärtigen Gästen kommen hinzu: Platte, von dem besonders die feintonigen Aquarelle anziehen; Rohlfs, der, wenn auch wie dieses Mal, nicht sehr charakteristisch vertreten ist, immer etwas zu sagen hat; Wintermeyer, eine Künstlerin von strenger Selbsterziehung und Cocetti, von dem eigentlich nur eine Maskenszene tiefer interessiert. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Dr. Augusto Calabi, der — wie unseren Lesern bekannt ist — den Cicerone redaktionell in Italien vertritt, ist kürzlich als Assistent für die Kunstabteilung des Mailänder Stadtmuseums Castello Sforzesco berufen worden. — Bei der letzten Verbandssitzung schweizerischer Kunstmuseen wurde der Konservator des Züricher Kunsthauses Dr. W. Wartmann zum Präsidenten dieser Vereinigung gewählt. — Nachdem der Kultusminister die letzten Neuwahlen der Berliner Akademie bestätigt hat, sind folgende neue Mitglieder zu nennen: die Maler und Graphiker E. R. Weiß, Emil Orlik und Max Pechstein; die Bildhauer W. Gerstel und E. Wenck; die Architekten Hans Poelzig und H. Straumer; als auswärtige Mitglieder: von Deutschen die Maler Adolf Oberländer und Th. Th. Heine in München, die Bildhauer Josef Wackerle (München) und Karl Albiker (Dresden), der Architekt Heinrich Tessenow (Dresden); von ausländischen Künstlern die Maler George Hendrik Breitner (Holland), Prinz Eugen von Schweden, Joaquin Sorolla y Bastida und Fr. Alvarez de Sotomayor (Spanien); die Architekten Ivar Tengbom (Schweden), Hans Bernoulli (Schweiz) und Hanrath (Holland). — Franz Ehrle d. J., der durch seine Forschungen auf dem Gebiet der italienischen Kunst- und Geistesgeschichte und als Organisator der vatikanischen Bibliothek weltbekannte Gelehrte (geb. 1845 in Isny in Württemberg), ist im öffentlichen Konsistorium vom 13. Dezember zum Kardinal ernannt worden. — In Mailand starb im Alter von 52 Jahren der bekannte und geschätzte Maler Carlo Paolo Agazzi. — Dr. Hans Kauffmann, der im letzten Jahre Assistent bei Hofstede de Groot im Haag gewesen ist, hat sich kürzlich an der Berliner Universität mit einer Arbeit „Kompositionsgesetze bei Dürer" als Privatdozent für ältere Kunstgeschichte habilitiert. — Emil Doepler d. J., der bekannte Heraldiker, ist Mitte Dezember in Berlin gestorben. Seine Hauptbedeutung hatte er als kunstgewerblicher Zeichner mit dem historischen Einschlag, der für den deutschen Renaissancismus charakteristisch war. Doepler ist als der Sohn von K. E. Doepler d. Ä. 1855 in München geboren. Als Maler pflegte er Genre und Landschaft. In seiner Tätigkeit als Lehrer am Berliner Kunstgewerbemuseum hatte ihn allerdings die Zeit längst überholt. — Der aus Reutlingen stammende württembergische Staatsangehörige Konsul Felix Schlayer in Madrid hat unter der Bezeichnung „Felix Schlayer-Stiftung" mit staatlicher Genehmigung eine Stiftung errichtet, die zur Förderung von künstlerischen und überhaupt für die Allgemeinheit wertvollen Bestrebungen (Denkmalspflege, Heimat- und Volkskunde) in Württemberg dienen soll. Der Stiftung, die ihren Sitz in Stuttgart hat, stehen vorerst 5 Millionen Mark zur Verfügung.

Neue Bücher

Justis Thoma-Werk

Hans Thoma, Hundert Gemälde aus deutschem Privatbesitz. Herausgegeben von Ludwig Justi. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) in Berlin. 1922.

An Justis Art, Kunst zu betrachten und zu erklären, stört manchen vielleicht zu sehr das Moment des rein verstandesmäßigen Ästhetisierens, weil es oft zu wenig dem ursprünglichen schöpferischen Instinkt des Künstlers Rechnung trägt, der alle diese Dinge, die eine gelehrte

Kunstwissenschaft in die Bilder hineinsieht, effektiv nie gewollt und oft noch weniger empfunden haben dürfte. Dennoch möchte man solche Interpretationen nicht missen. Sie sind ungemein erzieherisch für den, der an das richtige Betrachten von Kunstwerken noch nicht gewöhnt ist, und immer eine angenehme Kontrolle für den, der die Dinge ähnlich sieht und wertet, wie es dieser Meister sprachlicher Diktion tut. So ist das kostbare, reproduktionstechnisch kaum noch zu übertreffende Thoma-Werk, das an die glänzende Ausstellung vom vergangenen Frühjahr in der Nationalgalerie anknüpft und diese außerordentliche Tat dauerndem Gedächtnis erhält, vor allem — neben allen Vorzügen als Bildersammlung — wichtig durch die begleitenden Texte, die Justi jedem Bild des Altmeisters gegenübergestellt hat. Nimmt man die Summe des hier vereinigten instruktiven und oft in der Ausdeutung ungemein überraschenden Materials an Bilderklärungen zusammen mit dem, was Thoma selbst im Lauf vieler Jahre über sein Werk geäußert hat (und gerade in dieser von Justi mit Glück versuchten Verbindung der autobiographischen Notizen mit den Erklärungen des Schriftstellers liegt nicht zuletzt der Reiz dieses Werkes), dann hat man in der Tat eine so grundlegende und letztes Werturteil sicher präzisierende Einführung in das Werk dieses großen Harmonikers, wie es sie ähnlich bisher — trotz der nicht geringen Thoma-Literatur — noch nicht gegeben hat. Dabei muß betont werden, daß Justis Liebe und Wertung der Kunst dieses Meisters heute wohl allgemein bei Kennern und Kunstfreunden auf uneingeschränkte Sympathie hoffen darf — und daß es einen besseren Anwalt dieser erstaunlichen Leistung, wie sie das Werk des Dreiundachtzigjährigen in sich begreift, überhaupt nicht geben könnte. Alles ist in diesem Prachtwerk von einer Disziplin und einer so vorbildlichen Höhe der Einstellung, daß der Referent, dem die Durcharbeitung des Ganzen wahrhaft freudige Stunden bereitet hat und der noch oft in diesem prachtvollen Dokument deutscher Arbeit zu blättern gedenkt, immer nur zu allem Ja und Amen sagen kann. Noch nie aber hat man auch so stark empfunden, wie sehr eigentlich Ludwig Justi das Werk eines Lichtwark fortsetzt oder als geistiges Erbe (vielleicht unbewußt) übernommen hat. Und zu dieser Tatsache darf sich unsere Zeit vor allem beglückwünschen. Was diese oft hart und, wie mir scheinen will, immer zu Unrecht befehdete Persönlichkeit in Wahrheit in den Jahren, da sie als Direktor der ersten deutschen Sammlung neuzeitlicher Kunst vorstand, geleistet hat, soll einmal an anderer Stelle ausführlich dargelegt werden. Aber schon heute steht fest, daß die von ihm in diesen Monaten durchgeführte Neuordnung der Nationalgalerie eine Musterleistung darstellt, die — zieht man alle örtlichen Faktoren mit in Betracht — schlechterdings nicht zu übertreffen ist. (Auch darüber wird noch eingehend zu sprechen sein.) Ähnlich war die von ihm veranlaßte Thoma-Ausstellung eine Tat, und so sehr man damals vielleicht bedauern konnte, daß sie programmatisch den öffentlichen Besitz der Museen unberücksichtigt ließ — aus Gründen, die jedem Fachmann leicht verständlich sind — so muß man doch sagen, daß sie im ganzen dem Werk des Meisters ein glänzendes Denkmal gesetzt hat. Das ist für alle Zeiten fortan lebendig in der hier angezeigten Veröffentlichung, einer der gelungensten, die deutsche verlegerische Arbeit seit vielen Jahren überhaupt getätigt hat. — Der äußere Erfolg einer solchen Publikation ist kaum zu bezweifeln, obwohl es nur die Begütertsten des Volkes sein werden, die sie besitzen können, abgesehen vom Ausland, das solche Dinge gierig genug aufgreift. Schön wäre es deshalb, wenn in absehbarer Zeit der Verlag einen Neudruck veranlaßte, vielleicht in Form einer einfacheren Buchausgabe, die für weite Verbreitung bestimmt wäre. Verfasser und Verlag dürften sich damit gleichermaßen den Dank weitester Kreise sichern.

Biermann.

Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas

A. *Die Gemäldesammlung des Prado in Madrid. 318 Abb. Mit einleitendem Text von August L. Mayer. (Bd. XI der Folge.)*

B. *Neue Pinakothek, Staatsgalerie und Schackgalerie in München. 310 Abb. Mit einleitendem Text von Dr. Eberhard Hanfstaengl. (Bd. II der Folge.)*

C. *Die ältere Pinakothek in München. Dritte neubearbeitete und vermehrte Aufl. 300 Abb. Mit einleitendem Text von Eberhard Hanfstaengl. (Bd. I der Folge.) Sämtlich Verlag Franz Hanfstaengl, München.*

Die hier angezeigte Serie ist eine der wertvollsten ihrer Art, eine Fundgrube kunstgeschichtlicher Tatsachen und künstlerischer Anregungen zugleich. Gerade in der heutigen Zeit, wo das Reisen ins Ausland für den deutschen Kunsthistoriker fast zur Unmöglichkeit geworden ist, halten diese Bände der Hanfstaenglschen Sammlung die Erinnerung an früher Gesehenes wach, bieten sie dem Forscher und Kunstfreund reiches Material zu vergleichendem Studium dar. Bei der vorzüglichen drucktechnischen Ausstattung tuen darum diese Galeriebände den gleichen Dienst wie umfangreiche Sammlungen von Photographien, und da jeweils am Schluß jedes Bandes ein gutes Register außerdem schnellste Orientierung gestattet, haben diese Veröffentlichungen den Wert von nie versagenden Handbüchern, bei denen der Hauptnachdruck auf der bildlichen Wiedergabe liegt. So ist es doppelt zu begrüßen, daß der Verlag nicht nur den Ausbau des schönen Unternehmens weiter fortführt, sondern nach und

nach auch für Neuauflagen der zum größten Teil längst vergriffenen früheren Bände sorgt.

Die von A. L. Mayer besorgte Auswahl aus dem Prado-Museum, der der kenntnisreiche Verfasser eine kurze Einleitung über die Geschichte der Sammlung vorausschickt, erschließt mit einem Schlage in mehr als 300 Abbildungen eine der wichtigsten musealen Kunststätten in Europa, der sich nach Vielseitigkeit der Objekte und Qualität im einzelnen nur noch die National Gallery in London vergleichen kann. Ist der Prado auf der einen Seite (vor allem mit den beiden großen Brennpunkten Velasquez und Goya) in erster Linie aufschlußreich für die Geschichte der spanischen Malerei wie keine zweite Galerie ähnlich in Europa, so ist sie dank der Sammelfreudigkeit des alten spanischen Königtums nicht minder bedeutsam für die Geschichte der europäischen Malerei überhaupt. Wundervoll ist ihr Besitz an niederländischen Primitiven, der bis vor wenigen Jahren noch in den Kellerräumen des Museums ein ebenso abseitiges wie trostloses Dasein führte (bis ein Weckruf an dieser Stelle über das Desastre des Prado für rasche Abhilfe gesorgt hat), glanzvoll als Höhepunkt italienischer Kunst das Werk des Tizian repräsentiert und daneben nicht minder bedeutsam Rubens vertreten. Nur wer den Prado gesehen, ahnt die ganze künstlerische Größe jener Epoche europäischer Malerei, die etwa drei Jahrhunderte mit dem starken Pulsschlag südländischen und nordischen Schöpfergeistes erfüllt hat. Und daß es eine Tatsache von Belang und zugleich ein unschätzbares Verdienst ist, diese Sammlung durch einen Band der Hanfstaenglschen Galeriewerke erschlossen zu haben, bedarf kaum noch der Erwähnung.

Wie der Pradoband im letzten Repräsentation des künstlerischen Europas ist, so der über die neugeordneten Münchner Sammlungen Ausdruck eines wertvollen Kapitels deutscher Kunstgeschichte, das in dem München des neunzehnten Jahrhunderts seinen eigentlichen Höhepunkt besitzt. Nachdem vorsichtig wägende museale Arbeit die Fülle des hier vereinigten Materials geordnet und aufgeteilt hat, indem sie der Neuen Pinakothek durch die Staatsgalerie nicht nur Entlastung schuf, sondern auch mit der jüngsten Epoche den Weg ins Europäische öffnete, hat der hier vereinigte Schatz von Kunst an Bedeutung unsagbar gewonnen. Die Neue Pinakothek im besonderen ist etwa bis in die siebziger Jahre hinauf Spiegelbild einer in ihrer Art ebenso reichen wie vielseitigen Vergangenheit speziell wittelsbachischer Kunstpflege, und nimmt man zu dem hier vorhandenen Material das hinzu, was die inzwischen auch neugeordnete Schackgalerie an Werken der deutschen Koryphäen der gleichen Zeitspanne vereinigt, dann kann man heute wohl die drei in diesem Band durch Eberhard Hanfstaengls vorsichtig wägende Auswahl vereinigten Meisterwerke ohne Übertreibung als die wichtigste Dokumentation deutscher Kunst des neunzehnten Jahrhunderts schlechthin ansprechen. Der Bearbeiter, dem außerdem zwei ebenso gründliche wie sachkundige Einleitungen zu der Geschichte dieser Galerien gedankt werden, ist im einzelnen bei der Zusammenstellung des Materials durchaus entwicklungsgeschichtlich vorgegangen, und diese sicher nicht leichte Arbeit, die neben den nötigen historischen Kenntnissen auch einen sicheren künstlerischen Takt zur Voraussetzung hatte, gibt dem Bande als solchem seinen inneren Wert im Sinne kunstgeschichtlicher Betrachtung. Wir Deutsche aber, die wir gerade jetzt wieder bemüht sind, nachhaltiger noch als vor einem Jahrzehnt, auch künstlerisch die Fühlung zur eigenen Vergangenheit wiederzugewinnen, werden diesen Band mit besonderer Freude zur Hand nehmen und Herausgeber wie Verlag für ihre in jeder Beziehung vorbildliche Arbeit Dank wissen.

Mit diesen neuen Bänden, die das schöne Unternehmen vielverheißend fortführen, ist gleichzeitig auch eine Neubearbeitung der erstmalig von Karl Voll besorgten Veröffentlichung über die ältere Pinakothek erschienen, für die nun ebenfalls Eberhard Hanfstaengl verantwortlich zeichnet. Auch diese Neuauflage bedeutet in jeder Beziehung eine sehr wertvolle Tat, teils dank einer ungemein zu begrüßenden kritischen Sichtung und Ergänzung, teils durch Verarbeitung wichtiger Feststellungen, die inzwischen die kunstgeschichtliche Forschung vollzogen hat. Dem Verlag aber, der in so vorbildlicher Art dafür sorgt, daß ein Unternehmen fortgesetzt wird, das nach Anlage und Ausstattung zu den wichtigsten Quellen lebendiger Anschauung zählt, ist von Herzen zu wünschen, daß der Erfolg seine Arbeit bei uns und im Auslande belohnen möchte. Biermann.

Paul Ferdinand Schmidt, Biedermeier-Malerei. Zur Geschichte und Geistigkeit der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit 137 Abb. Delphin-Verlag. München o. J. (1922).

Deutsche Malerei von den Befreiungskriegen bis zur Revolution von 1848, „Biedermeier-Malerei". Die kulturgeschichtliche Situation von heut mußte zu diesem Thema drängen. Und Schmidt war der rechte Mann, es trotz seiner Vielspältigkeit in genießbarer Form abzuwandeln. Dazu gehört ein moderner Mensch mit der ganzen Elastizität eines solchen, zum genußreichen Lesen dieses Buches auch. Denn es versucht einen Begriff klarzustellen, der bisher allzusehr den des Spießigen einschloß. In welchem Sinn und bis zu welcher Grenze er zumindest bereichert werden muß, erhellt am ehesten aus der schönen Charakterisierung Blechens durch Schmidt. Hat auch was der Autor durchaus nach Gebühr würdigt, die Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 bereits das ihre dazu getan, so gebührt ihm doch das Verdienst, die Bausteine auf breiter kulturge-

schichtlicher Basis zu einem nun weit sichtbaren Bau geformt zu haben, der trotz seiner unumgänglichen Vielheit an Perspektiven imponierend wirkt. Daß nachträglich manches zu ändern, vieles hinzuzufügen sein wird, um das Ganze zur Einheit zu runden, ist durch das allzu lückenhafte Material der Einzelforschung bedingt. Dennoch ist es für uns kein geringer Vorteil, aus gleicher Feder die dem Biedermeier entwicklungsgeschichtlich vorangehende Epoche zu besitzen (Deutsche Malerei um 1800, Bd. I., Landschaftsmalerei von 1750—1830. Vgl. Cic. Heft 23 S. 954) und dazu die Fortführung des Themas bis in unsre Tage in dem kürzlich erschienenen Buche Schmidts: Die Kunst der Gegenwart (auf das wir demnächst näher eingehen werden). In der Einleitung zur „Biedermeier Malerei“ wird überdies eine Darstellung der Geschichte der deutschen Romantik versprochen. Zu rühmen bleibt an dem vorliegenden Werk noch die schöne Ausstattung mit 80 ganzseitigen Abbildungen im Tafelanhang. Dies Material erfährt durch zahlreiche (und ebenso reizvolle wie wichtige) Wiedergaben von graphischen Arbeiten im Text die erwünschte Ergänzung. Ausgezeichnete Register am Schluß des Bandes verleihen ihm auch den Wert eines brauchbaren Handbuchs, das manchen anregen dürfte, diesem oder jenem Künstler der Epoche mehr Beachtung als bisher zu schenken. Es erhält da mancher schon ein Relief, das man nicht vermutete (s. Adolf Schrödter); daneben aber bleibt die Aussicht, noch manche ähnlich markante Persönlichkeit hinzuzufinden. Wiese.

Kurze Anzeigen

Grabers „Piero della Francesca“

Ein Werk, das 1920 erstmalig bei Benno Schwabe & Co. in Basel erschien und auch in dieser Zeitschrift aufrichtig begrüßt worden ist (Cic. 1921 S. 163), liegt jetzt in einer besonders wohlfeilen, textlich erweiterten Ausgabe vor, die in Halbleinen gebunden nur 3000 Mark kostet, aber genau wie die erste Auflage eine Fülle prächtiger großer Tafeln — (68 Nr.) — enthält. Gerade die deutschen Leser, die sich zum Teil wohl die erste Ausgabe wegen des Frankenpreises versagen mußten, seien nochmals nachdrücklichst auf die Publikation aufmerksam gemacht.

Waldmanns „Slevogt“

Noch kurz vor Weihnachten ist bei Bruno Cassirer-Berlin in einer wie immer mustergültigen Ausstattung die erste große und wohl schon seit langem erwartete Monographie über Max Slevogt aus der Feder von Emil Waldmann erschienen, die der Entwicklung dieses Künstlerlebens mit Wärme nachgeht und vor allem an den bedeutsamen Wendepunkten in Leben und Kunst des Meisters länger verweilt. Slevogts Kunst hat außerdem hier einen Anwalt und Erklärer gefunden, der, seit Jahren mit dem Werk besonders vertraut, nun aus der Fülle des Beobachteten und Miterlebten dem Leser manches von Wert zu sagen hat. Dem auf Mattkunstdruckpapier gedruckten Buch, das über 100 Abbildungen enthält, ist eine Originalradierung mit einem Selbstbildnis Slevogts und die farbige Reproduktion eines Aquarells aus Tausend und eine Nacht beigegeben.

Frimmels Gesammelte Schriften

Bei Carl Stephenson, Verlag in Wien, hat Theodor Frimmel, der bekannte Wiener Kunstgelehrte, eine Reihe seiner kunstgeschichtlichen Aufsätze als Buch herausgegeben unter dem Titel „Von alter und neuer Kunst“. Der hier vereinigte Strauß ist recht bunt geflochten; die Aufsätze über die Bellerophongruppen des Bertoldo di Giovanni, über die Terrakottabüsten des Alessandro Vittoria, über das dem jüngeren Holbein zugewiesene Wedigh Porträt der Schönborn Galerie dürften vor anderen besonders interessieren.

Festschrift für Richard Haupt

Diese ursprünglich zum 6. Oktober 1921, dem 75. Geburtstag des greisen Konservators, der Provinz Schleswig-Holstein, vorbereitete Festgabe ist erst reichlich ein Jahr später im Verlag von W. G. Mühlau in Kiel erschienen. Das stattliche Buch, das als Titelbild ein Porträt des Geehrten zeigt, bringt eine Fülle von Einzelbeiträgen, die meist in unmittelbarer Beziehung zur Geschichte der Provinz stehen. Für die Leser des Cicerone seien daraus besonders erwähnt ein Aufsatz von Fritz Hähnsen-Flensburg über eine Pinneberger Fayencefabrik, eine landeskundliche Studie von Otto Lehmann-Altona über das Holstenhaus und ein sehr anregender Beitrag von Harry Schmidt-Kiel über Jürgen Ovens' Gemälde und Zeichnungen mit Vorwürfen aus der schleswig-holsteinischen und nordischen Geschichte. Der erste Aufsatz, den P. von Heydemann-Heespen verfaßte, gilt dem Werke und der Persönlichkeit von Richard Haupt, der ja auch zu den Mitarbeitern dieser Zeitschrift zählt.

Neue Monographien über französische Künstler

In der hier schon mehrfach angezeigten Folge „Les peintres français nouveaux“ ist kürzlich als Band 8 eine vorzügliche Studie von Francis Careo über Maurice Utrillo, den Sohn der Suzanne Valadon erschienen, der heute zu den angesehensten Malern seiner Generation rechnet. Der Band bringt außer den Lebensdaten, der Einführung und einer erstmalig veröffentlichten Bildnisstudie von der Hand der Mutter 27 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen. Über Le Fauconnier ist in den Editions d'art Joseph Billiet & Co., Paris, eine kritische Studie von André Gybal erschienen, der ein Originalholzschnitt von Frans Masereel mit dem Bildnis Le Fauconnier vorausgestellt ist und der zahlreiche Tafeln nach Hauptwerken des Meisters folgen.

Verschiedenes

Die italienische Internationale für Dekorative Kunst

Die erste große internationale Ausstellung für Dekorative Kunst, die alle zwei Jahre wiederholt werden soll, wird vom Mai bis Oktober 1923 in der Villa Reale, Monza, stattfinden. Diese Veranstaltungen, die sich im Zentralbau des Schlosses befinden werden (die in Heft 15 angezeigte und inzwischen eröffnete Hochschule für Dekorative Kunst befindet sich in den Nebengebäuden) haben den Zweck, das Niveau der Volkskunst einerseits, der Kunstwerkstätten (Arte industriale) anderseits zu heben, und mit ausländischer Produktion in direkte Berührung zu bringen. Wer nähere Auskunft wünscht, wende sich an den Sekretär des Organisationsausschusses, Raffaele Caljiai, Mailand, Castello Sforzesco. A. C.

Berlin

Anläßlich der Verhandlungen zur Wiedererhaltung der von Italien beschlagnahmten Villa Arnhold, der sogenannten „Academia tedesca", in Rom, hat die italienische Regierung den Vorschlag gemacht, diese Villa gegen die im Besitze der Berliner Museen befindlichen Statue der „Göttin von Locris" auszutauschen. Die Statue, ein seltenes Meisterwerk der Zeit vor Phidias, soll unter Umgehung des Gesetzes vom 20. Juni 1909, nach dem der italienische Staat das Recht hat, von allen auf italienischem Boden entdeckten archäologisch wertvollen Gegenständen Besitz zu ergreifen, aus Sizilien nach Paris geschafft worden sein. Von dort kam sie in die Schweiz, wo die deutsche Regierung sie im Jahre 1915 für eine Million Mark erwarb. Auf der anderen Seite handelt es sich um einen Teil der Villa Massimo vor Porta Pia in Rom, den der Geh. Kommerzienrat Arnhold einige Jahre vor Ausbruch des Krieges für die deutschen Stipendiaten ausgebaut hatte. Die italienische Regierung beschlagnahmte diesen herrlichen deutschen Besitz zu Lazarettzwecken. Man muß nun zunächst abwarten, wie das immerhin befremdende Austauschangebot deutscherseits aufgenommen werden wird. C. B.

Gouda

In der Sinte Jans Kerk von Gouda fand die Enthüllung des Glasfensters Nr. 28 statt, welches die Legende von der Ehebrecherin darstellt. Dieses Glasfenster war im Jahre 1607 durch die Stadt Rotterdam der Kirche geschenkt worden, Zeit und Witterung, auch eine früher vorgenommene unzureichende Ausbesserung hatten das Fenster derart beschädigt, daß es restauriert werden mußte. Die Kosten der Arbeit in Höhe von 10000 Gulden übernahm wieder die Stadt Rotterdam. Die Ausführung der Restauration lag in den Händen von J. L. Schouter, Delft. H.

Berichtigung

Das in Heft 22, S. 904 angezeigte Buch über Marco Pitteri ist von Aldo Ravà, nicht Rana.

Der Kunstmarkt

Frankfurt a. M.

Schöne Goldemailuhren des 17. und 18. Jahrhunderts, getriebene Silberuhren, Kupferemailuhren, Bronzeuhren, durchbrochene Uhren, Uhren in Form von Geigen, Hunden, Muscheln, Laternen, Maikäfern usw. aus dem Besitz des Herrn Kommerzienrat Kretzschmar, Berlin, versteigerte Rud. Bangel am 16. Januar.

Am 30. Januar bringt das gleiche Haus Gemälde des 19. Jahrhunderts, wertvolle Bestände aus fünf deutschen Galerien zur Versteigerung, darunter ein Hauptwerk Gustave Courbets Waldschlucht von 1872, ein fesselndes Mädchenbildnis von Renoir, Landschaften von Corot, Troyon, zwei bedeutende vielfigurige Genreszenen F. v. Defreggers von 1879 und 1889, ein großes Seestück A. Achenbachs von 1894, von Wilhelm Trübner das bekannte Bildnis der Pauline Cramer von 1883 und ein flottes Stilleben von Lenbach, ein lebensgroßes Porträt Moltkes und ein Mädchenbildnis, eine Abendlandschaft von Ludwig Munthe, einen liebenswürdigen Eduard Grützner, zwei Jagddarstellungen von C. F. Deiker, einen Hirsch in Landschaft von Kröner, eine Schafherde von H. Zügel, Genrebilder von Thoma, Hugo Kauffmann, Hengeler, Walter Firle, F. A. Kaulbach, Riefstahl, Servi, Gallait, Salinas, Schreyer, Landschaften von Calame (mit Staffage von Verboekhoven), G. v. Canal, Rob. Schleich, Spitzweg, Voltz, Burger, Slevogt u. a.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Amsterdam

Die Firma N. Eisenlœffel hat in diesen Tagen ihre neuen Räumlichkeiten auf dem Rokin Nr. 34 eröffnet. Unter den gezeigten Gemälden sticht vor allem das Bild des rothosigen Zuaven von Vincent van Gogh hervor, das übrigens in der Reproduktion des Mappenwerks „Der Sieg der Farbe" in den Schaufenstern der holländischen Buch- und Kunsthandlungen überall zu sehen ist. Weiter fällt ein feines Blumenstilleben von Odilon Redon auf, für den sich in den Niederlanden die Firma seit jeher einsetzte. Unter den graphischen Blättern, die im hinteren Saal ausgelegt sind, findet man neben bekannten Namen wie Zorn, Bresdin, Millet, Manet für Niederland ultramoderne Werke der Franzosen Dufrèsne und Coubine. H.

Berlin

Die neueröffnete Kunsthandlung Leo von Schimpff, Blumeshof 9, beabsichtigt die Ein-

richtung besonderer Räume für die Ausstellung der graphischen Abteilung, in der gegenwärtig Arbeiten von Gramaté, Beckmann, Schmidt-Rottluff, Meidner u. a. zu sehen sind.

* * *

Der bekannte Verlag S. Gerstmann, Lützowufer 5, hat seinem Verlage ein bibliophiles Antiquariat angegliedert, in dem hauptsächlich Gesamtausgaben, Erst- und Luxusdrucke der deutschen Klassiker sowie illustrierte deutsche, französische und englische Bücher des 15.—19. Jahrhunderts ausgestellt sind.

Frankfurt a. M.

Das reiche Sammlertum der Mainstadt hat kürzlich durch den Tod von Hugo Nathan, der im Alter von 61 Jahren gestorben ist, einen sehr empfindlichen Verlust erlitten. Der Verstorbene, der eine Reihe wertvollster Dokumente zur neueren Malerei hinterläßt, war Sammler aus echter Freude an den Dingen. Neben den deutschen Führern wie Liebermann, Thoma, Trübner, Corinth, Slevogt besitzt die Sammlung Hugo Nathan außer den Werken, die speziell dem engeren Cronberger Kunstkreis entstammen, erstklassige Arbeiten von Monet, Gauguin, Renoir, Sisley, van Gogh, Hodler und Matisse, alles Bilder von durchaus erster Qualität, die das mit Geschmack ausgestattete Frankfurter Heim des Verstorbenen verschönten.

* * *

Ende Oktober ist im Alter von 57 Jahren in Frankfurt der Mitinhaber der bekannten Antiquitätenhandlung J. & S. Goldschmidt, Herr Meier Selig Goldschmidt, gestorben, der dank der bedeutsamen Stellung, die die alte Frankfurter Firma auf dem internationalen Kunstmarkt inne hat, international eine sehr bekannte Persönlichkeit gewesen ist. Der Verstorbene genoß speziell in den Kreisen der großen Sammler des In- und Auslandes stärkstes Vertrauen und sein Urteil war durchaus das eines Kenners von Rang.

München

Die Galerie Bachstitz, G. m. b. H., hat ihre Berliner Geschäftsstelle vom Pariser Platz nach Tiergartenstraße 8 verlegt und die neuen Räume Ende Dezember eröffnet.

Zu den Abbildungen

Die Wiedergabe der Plastiken von Ernesto de Fiori auf Seite 18 und 21 erfolgt mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin.

Sonderhefte des Cicerone

Das nächste Heft wird mit einem besonders reichen Inhalt wiederum als Keramik-Sondernummer erscheinen, deren verantwortliche Leitung in den Händen von Prof. Max Sauerlandt-Hamburg liegt. Das erste Märzheft wird die Reihe von Ostasien-Sonderheften eröffnen, deren Herausgabe Prof. Ernst Große-Freiburg i. B. unternommen hat. Für das erste Ostasien-Heft des Cicerone haben die bewährtesten Kenner und Forscher auf diesem Gebiet reich durch Abbildungsmaterial unterstützte Beiträge geliefert. Ein weiteres Heft dieser Zeitschrift wird Mitte Sommer ebenfalls der Kunst Ostasiens gewidmet sein.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 2	1. Februar	Heft 2	24. Januar
„ 3	15. Februar	„ 3	7. Februar
„ 4	1. März	„ 4	21. Februar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Schlachtensee bei Berlin, Adalbertstr. 35 / MÜNCHEN: Dr. F. Roh. München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien 1, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DANEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hote Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Der Fayencemeister L. S. und seine Werkstätte

Mit 14 Abbildungen auf vier Tafeln — Von *RICHARD STETTINER*

I.

In seinen grundlegenden keramischen Studien hat Walter Stengel zuerst mit einem Monogramm aus L und S bezeichnete deutsche blaubemalte Fayencen aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zusammengestellt. Die Zahl der bekannten Arbeiten hat sich seitdem nur um zwei vermehrt.

Ich gebe zunächst das Material.

1—5. Fünf vierseitig abgeflachte Flaschen (Apothekergefäße), bestimmt, oben mit einem Schraubdeckel aus Zinn verschlossen zu werden: zwei im Kunstgewerbemuseum zu Dresden (4332 — Abb. 3 — und 6270), eine im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (H G 2405), eine im Museum zu Schleswig (Abb. 4), eine — 1919 erworben — im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg (Abb. 1). Alle fünf Flaschen tragen auf einer Seite das sächsische Wappen, ein Monogramm aus J G H V S und ferner die Buchstaben H V C Z S (Johann Georg Herzog von Sachsen, Herzog und Curfürst zu Sachsen), endlich die Jahreszahl 1618. Die Schleswiger Flasche ist auf der dem Wappen gegenüber stehenden Seite mit einem Spruche versehen: ALLEN DIE MICH KENEN GEB GOT WAS SIE MIER GONEN. GEN MIER EINER WAS ER WIEL SO GEB IN GOT 3 MAL SO VIEL. Alle übrigen Seiten der Gefäße sind mit streng stilisiertem Pflanzenornament geschmückt, symmetrisch um eine senkrechte Achse, zumeist in aufstrebender Richtung, geordnet. Das Aussehen dieses Ornaments wird durch große Blüten bestimmt, deren tulpenähnliche Kelche öfters mit fruchtartigen Knollen gefüllt erscheinen. Gleiche Blüten auch bei der einen Dresdner Flasche (6270) in den Zwickeln, die durch den Übergang des vierseitigen Körpers zu den runden, stark eingezogenen Hals- und Fußstücken entstehen. Bei den vier übrigen Flaschen außer dem gemalten auch plastischer Schmuck: An den vier Kanten des Körpers Karyatiden als Träger eines Kettenmusters, das den oberen Bogen der Seite umgibt. Eine herumlaufende Kette ferner als Trennung von Körper und Fuß. In den Zwickeln oberhalb der Karyatiden und unterhalb derselben kleinere Ornamente — Engelsköpfe, Rosetten, groteske Masken. Das Monogramm ist stets unten etwas seitwärts an einer der Flächen angebracht.

6. Runde Schale über niedrigem Standring, in Berlin, Schloßmuseum (K 2347), vgl. Abb. 6. Sie ist außen mit dünner, fleckig bläulicher Glasur, durch die Drehrillen sichtbar sind, innen mit dickerer, gleichmäßig bläulicher Glasur überzogen. Innerhalb eines am Rand herumlaufenden dichten Lorbeerkranzes eine allegorische Figur in antik gedachter Tracht, einen geflügelten Schlangenstab haltend. Daneben die Inschrift RHETORICA. Meisterbezeichnung unten neben der Figur: Monogramm, Hausmarke und 1618.

7. Kleine Schale mit Fuß, im Besitz des Herrn G. H. Lockner in Würzburg (Abb. 7). Das etwas nach oben gewölbte Mittelrund mit dem Wappen der fränkischen Adelsfamilie von Giech, darüber die Buchstaben H E V G, seitwärts 16—21. Der breite Rand mit plastischem Schuppenmuster, das gestrichelt schattiert ist. Das Monogramm befindet sich in der Mitte der Unterfläche.

8. Pokal in Gestalt einer Töpferscheibe, in Berlin, Schloßmuseum (82, 1163) vgl. Abb. 5 und 8. Über einem quadratischen, niedrigen, kastenförmigen, vorzüglich getöpferten Fuß der eigentliche Becher; auf einer runden Scheibe erheben sich sechs runde Stützen, die den runden glattwandigen, nach oben hin sich etwas erweiternden Hohlraum tragen; auf diesem scheibenförmiger Deckel. Löcher im Untersatz und im oberen Teil verraten eine ursprüngliche Verbindung, die es ermöglichte, den Becher über dem Fuß wie eine Töpferscheibe in drehende Bewegung zu setzen. Einfache geometrische Ornamente und vorzüglich gezeichnete Inschriften sind der gemalte Schmuck des Stückes. Auf der Oberseite des Deckels: TRAVW SCHAW WEM (Abb. 5). Auf dem Rand des Deckels: ICH PRING

EINEN FROMEN TYSEN DRVNCK. Auf der Wandung des Bechers: WER WIL TRINCKEN DER HEW MCH AVF VND SETZE MCH NIDER TRINCKE MICH AVS VND FVL MICH WIDER. Auf dem Deckel ist in der Mitte eine kleine runde Platte mit plastischem Palmettenrand — weißer gipsiger Ton mit gelber Bleiglasur überzogen — befestigt. Ursprünglich befand sich auf dieser Platte wohl noch ein weiterer Schmuck, Knopf oder Figur. — Das Monogramm und die Jahreszahl 1629 befinden sich auf dem unteren Rande des Bechers.

Ein weiteres Stück in der Sammlung Falcke in London, bezeichnet L S und 1618, von Cheffers ohne Beschreibung in seinen „Marks and Monograms" zitiert, ist verschollen.

II.

Was verraten uns diese Stücke über ihre Herkunft? Da kommen in erster Linie die fünf Apothekertöpfe in Betracht. Nach Wappen und Inschrift deuten sie nach Sachsen. Es kann als sicher gelten, daß sie aus der Hofapotheke der sächsischen Kurfürsten stammen. Diese ist 1581 unter Kurfürst August I. durch dessen heilkundige Gemahlin „Mutter Anna" in Dresden gegründet und reich ausgestattet worden. Aus Augsburg wurde ein „Disturlirzeug", aus Großalmerode von einem Meister Gundelach Büchsen, aus Hessen Gläser, die aber nicht genügend gut ausfielen, aus Purschenstein ebenfalls Gläser, aus Waldenburg große, mit blauem Wappen bemalte Sirupkrüge bezogen. Hedwig, die Gemahlin Christians II., ließ 1609 die Apotheke renovieren, eine Inschrift gab früher hiervon Kunde. Unter Christians Nachfolger, Johann Georg I., sind dann 1618 unsere Töpfe für die Apotheke hergestellt worden. Da man aber, wie die angeführten Lieferungen zeigen, aus aller Welt bezog, so sind wir damit in der Kenntnis über den Ursprung noch nicht weiter gekommen. Erst im Beginn des 18. Jahrhunderts wurden die von der Apotheke benötigten Fayencen in Dresden selbst hergestellt, in der von Eggebrecht geleiteten Werkstätte, später im Jahrhundert dann in der Hörischen Werkstätte. Töpfe mit dem sächsisch-polnischen Wappen, mitunter mit der Jahreszahl 1718, aus diesen Werkstätten kommen in verschiedenen Museen vor, einzelne sind noch in der Apotheke vorhanden: 1857 wurde auf Veranlassung einer „Revisionskommission" fast vollständig das Inventar verschleudert, 182 Fayencetöpfe mit blauem sächsisch-polnischen Wappen wurden z. B. für 1 Thaler 6 Groschen verkauft. Damals kamen vermutlich auch die fünf L S-Töpfe in den Handel. —

Gibt uns so die durch die Inschriften festgelegte ursprüngliche Bestimmung dieser Töpfe keinen Aufschluß über ihren Ursprung, so kommen wir doch weiter, wenn wir ihre Formen und ihre Ornamentik befragen.

Die Form mit der vierfachen Abflachung des Körpers ist eine eigenartige. Stengel hat schon auf jene Gruppe von Steinzeuggefäßen hingewiesen, die wir als Kreußener bezeichnen und unter denen diese Art von Schraubflaschen häufiger vorkommt. Er hat dann aber die Bedeutung des Hinweises wieder eingeschränkt, weil die ältesten bisher bekannten datierten Stücke dieser Art erst von 1622 sind.

Stengel hat ferner auch bemerkt, daß die Inschrift an dem Berliner Pokal ihn an die Inschriften an den „Kreußener" Steinzeugen erinnere. Die Schleswiger Flasche, die Stengel noch nicht kannte, verstärkt diese Beobachtung; denn der auf ihr befindliche hübsche Spruch kehrt mit unwesentlichen Abweichungen in den letzten Worten auf einem undatierten „Jagdkrug" wieder, der 1916 in Berlin (Slg. Stern) versteigert wurde.

Aber abgesehen von der Form, auf die ich noch zurückkommen werde, und von den Inschriften, geben auch die bei jenen Apothekergefäßen verwandten plastischen Formen einen Anhalt: Die Karyatiden in zwei verschiedenen Gestalten, die eine an der Hamburger Flasche, die andere an der Dresdner, Nürnberger, Schleswiger Flasche; ferner die kleineren Zierstücke — Engelsköpfe, Rosetten, Satyrmasken —, Ausdrücke aus acht verschiedenen Formen; endlich die Ketten. Alle Einzelheiten so scharf, als es nur irgend-

wie die Fayencetechnik mit ihrer in die Tiefen fließenden Zinnglasur zuläßt, offenbar aus ganz frischen Formen ausgedrückt. Diese Zierstücke kehren, und zwar zum größten Teil in genau gleicher Form, bei jener Gruppe von Steinzeuggefäßen wieder (vgl. z. B. Abb. 2). Dieses gilt vor allem von den Karyatiden. Für die kleineren Zierstücke begegnen so zahlreiche Abwandlungen bei jenen „Kreußner" Gefäßen, daß wir schon mit dem Ergebnis zufrieden sein müssen, wenn wir einige genau gleich, die anderen nur mit geringen Abweichungen feststellen können.

Das unzweifelhafte Ergebnis ist: Der Töpfer, der jene Fayenceflaschen von 1618 herstellte, verfügte über denselben Vorrat an Modeln, mit denen der Töpfer der Steinzeuggefäße arbeitete. Beide Gruppen von Arbeiten stammen aus derselben Werkstätte.

III.

Wann, wo, von wem sind diese Steinzeuggefäße hergestellt? Man nennt sie Kreußner. Aber unter dieser Firma ist so viel gelaufen und läuft noch heute so viel, was sicher nicht nach Kreußen gehört — ich erinnere nur an die sogenannten Trauerkrüge, die von Hintze mit Recht nach Freiberg i. S. verwiesen wurden —, daß wir jene Bezeichnung genau nachprüfen müssen. Es handelt sich bei dieser Gruppe um Krüge und Schraubflaschen aus einem im Innern des Scherbens bräunlichgrauem Steinzeug mit bräunlicher oder brauner, mitunter ins Violette spielender Epidermis und einer zumeist stumpfglänzenden Glasur. Der Schmuck ist zunächst ausschließlich ein plastischer: aus Modeln gepreßte Tonreliefs wurden auf dem lederharten Ton mit Hilfe von Tonschlicker in der bekannten Art befestigt. Der Formenkreis ein stilistisch eng begrenzter: Roll- und Schweifwerk des ausgehenden 16. Jahrhunderts, in das sich in bescheidener Weise auch bereits Knorpelwerk einmischt; Karyatiden, Masken, hängende Tücher, Fruchtbüschel kehren oft wieder. Typisches schließt die Gruppe eng zusammen, wie z. B. die in Blattornamente übergehenden Masken auf den Henkeln, an deren Stelle wir nur selten und dann zumeist bei ganz frühen Stücken einer Karyatide begegnen. Die Zahl der plastischen Zierstücke ist keine geringe, aber ihr Kreis, wie gesagt, doch in seiner stilistischen Eigenart so eng, daß bei einiger Kenntnis über die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe auf Grund jener Ornamente kaum ein Zweifel bestehen kann. Seit etwa 1622 tritt zu dem plastischen Schmuck in steigendem Maße ein farbiger: in einem zweiten Brande befestigte Emaillefarben; ähnlich denen auf den bekannten deutschen bemalten Gläsern des 16. und 17. Jahrhunderts. —

Man hat geglaubt, diese Gruppe von plastisch verzierten Steinzeugarbeiten, deren genauere Beschreibung nicht hierher gehört, bis ins 16. Jahrhundert in ihren Anfängen zurückdatieren zu können. Dem ist jedoch nicht so. In Köln wurde 1893 ein Krug mit der Bezeichnung „Appalonia Ortlin 1611" versteigert, sein Verbleiben ist unbekannt, die Richtigkeit der Jahreszahl, die zweifelhaft ist, läßt sich so nicht nachprüfen. Einstweilen muß als ältester bekannter Krug der von 1614 mit der Inschrift „Frobenius F. B. Secret" (d. h. fürstlich Bayreuther Sekretär) im Germanischen Nationalmuseum gelten. Zweitältester der „Georg Nurmberger"-Krug von 1617 in der Sammlung Schulz in Leipzig. (Georg Nürnberger war Vogt in Kreußen.) Von 1618 zwei Krüge, der eine früher in der Sammlung Lanna, der andere früher in der Sammlung Paul. Von 1619 der „Hanns Hopffell"-Krug bei Dr. List in Magdeburg. Von 1620 wieder zwei Krüge, der eine früher in der Sammlung Minutoli, der andere mit der Bezeichnung „Abraham Humbes 1620" im Hamburgischen Museum. Dieser letztere mit einem Zinndeckel, der das Wappen von Kreußen als Marke hat. Von 1621 kennen wir bisher einen Krug, für den Notar Georg Leutwein hergestellt; er erschien auf verschiedenen Auktionen, sein heutiger Aufenthalt ist mir unbekannt. Von 1622 sind die ersten bemalten Stücke datiert, die auch unter den vierseitig abgeflachten Schraubflaschen die ältesten datierten sind; die eine befindet sich im Leipziger Kunstgewerbemuseum, die andere im Germanischen Nationalmuseum. Zu diesen datierten Stücken kommen zahlreiche undatierte, die nach

Masse, Form, Schmuck mit ihnen eng zusammengehören. Aber gerade ein Vergleich der datierten und der undatierten Stücke beweist deutlich, daß die auf jenen erscheinenden Jahreszahlen wirklich den Anfängen der Fabrikation entsprechen. Der Frobenius-Krug von 1614 steht z. B. nicht nur durch seine Jahreszahl, sondern durch seine ganze Art im Anfang der Reihe. Weitere auftauchende Stücke mit Jahreszahlen werden an diesem Tatbestand nichts ändern.

Wo hat nun diese zeitlich zwischen 1610 und 1620 einsetzende Fabrikation stattgefunden? Solon hat bereits auf zwei von 1610 datierte Modelle im Germanischen Nationalmuseum hingewiesen, die die gleiche, nach der Inschrift auf dem einen Modell auf Caspar Vest zu deutende Hausmarke tragen: ein 4-ähnliches Zeichen, an dessen senkrechten Strich sich unten ein C und ein V anlehnen. Die Modelle geben Venus und Mars, sie gehören zu jener Reihe von Planeten, die oft auf unseren Steinzeuggefäßen wiederkehren. Zwei weitere Modelle mit männlicher und weiblicher Reliefbüste, mit der gleichen CV-Marke hat Walcher von Molthein zuerst veröffentlicht; auch diese Reliefs lassen sich auf Stücken unserer Gruppe nachweisen. Die Herkunft der beiden Modelle, die sich heute im Hamburgischen Museum befinden, aus einem Hause zu Kreußen, wo sie beim Abbruch einer Mauer mit Formen und anderem zusammen zum Vorschein kamen, ist sichergestellt. Die Vests sind für Kreußen für das 16. und 17. Jahrhundert reichlich verbürgt. Aber schließlich für manche Mitglieder der Familie war Kreußen doch nur der Ausgangspunkt: Ein Georg Vest, der berühmteste des Namens, war als Bossierer von Ofenkacheln in Nürnberg tätig, ein anderer, Johannes Vest, hatte seine Wirksamkeit in Frankfurt a. M.

Der Zusammenhang unserer Gruppe mit Kreußen und mit den Vests, der schon durch das Dargelegte höchst wahrscheinlich wird, läßt sich aber durch eine Tatsache zur unbedingten Sicherheit bringen. Ein großer Prozentsatz von Modeln, die zu den auf jenen Steinzeuggefäßen wiederkehrenden plastischen Zierstücken gehören, ist erhalten: die meisten im Besitz der alten Töpferfamilie Seiler zu Bayreuth, ferner im Hamburgischen Museum, im Bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg, im Dresdner Kunstgewerbemuseum, im Wiesbadener Museum. Für alle diese Museumsstücke läßt sich die Herkunft aus der Seilerschen Familie nachweisen, so daß wir es mit einem ursprünglich geschlossenen, heute nur etwas verstreuten Besitz zu tun haben.

Die Seilers sind Ende des 18. Jahrhunderts von Kreußen nach Bayreuth übergesiedelt. Ihr Stammvater in Kreußen ist Balthasar Seiler, der eine Specknerin, eine Tochter des Lorenz Speckner, zur Frau hatte. Lorenz Speckner wiederum hat die Witwe eines Georg Vest geheiratet und mit der Frau auch die Vestsche Werkstatt übernommen.

Diese Stammfolge spiegelt sich auch in den Tonformen wider. Während die Modelle für diese Formen im wesentlichen in den beiden ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstanden sein dürften — das zeigt der Stil und das Vorhandensein der mit ihnen hergestellten plastischen Ornamente auf den sicher frühen Gefäßen —, ist der Vorrat an Tonformen mit Hilfe jener Modelle, um möglichst scharfe Ausdrückungen zu erhalten, im Laufe des 17. Jahrhunderts stetig erneuert worden. Die Hersteller der ursprünglichen Formen und der Ersatzformen haben mitunter, allerdings selten, auf der Rückseite ihre Initialen angebracht. „GV" (Georg Vest) findet sich zweimal, die erwähnte Hausmarke des Caspar Vest dreimal, davon einmal mit der Jahreszahl 1602, zweimal mit 1614. Die Initialen des Lorenz Speckner — einmal „LS", sonst „LSP" — sind achtmal vorhanden, einmal mit der Jahreszahl 1658. Ein Sohn des Lorenz, Hans Lorenz, hat fünfmal seine Anfangsbuchstaben „HLSP" eingegraben. Der Schwiegersohn des Lorenz Speckner, Balthasar Seiler, ist viermal mit „BS" vertreten, einmal mit der Jahreszahl 1656. Balthasars Sohn, Johannes oder Hans Friedrich Seiler, hat siebenmal seine Initialen angebracht; es begegnen uns die Jahreszahlen 1691, 1698 und 1711.

Diese Initialen beweisen, daß es sich um einen von Generation zu Generation in der Werkstatt ererbten und zum Teil erneuerten Besitz handelt. Die für diese Erneuerung

Abb. 1. Apothekergefäß von 1618. Fayence. Bez.: L S. Hoch 17,5 cm.

Abb. 2. Schraubflasche. Steinzeug. Hoch (mit Deckel) 24,5 cm.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Abb. 3. Apothekergefäß von 1618. Fayence. Bez.: L S. Hoch (ohne Deckel) 24 cm.
Dresden, Kunstgewerbemuseum.

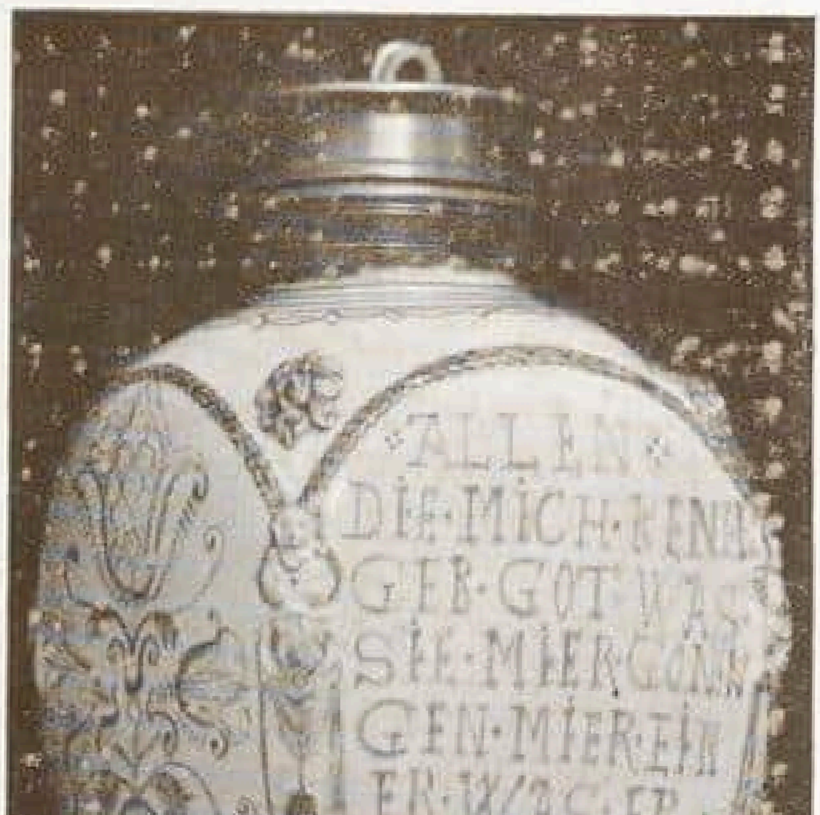


Abb. 4. Apothekergefäß von 1618. Fayence. Bez.: L S.
Schleswig, Museum.

Abb. 5.
Deckel des Berliner
Zunftpokals.
Durchm. 11,8 cm.

Abb. 6.
Teller von 1618.
Fayence. Bez.: L S.
Durchm. 23,8 cm.
Berlin, Schloßmuseum.

Abb. 7.
Schüssel mit dem Wappen
der Herren von Giech.
Fayence. Bez.: L S.
Durchm. 17 cm.
Würzburg, Sammlung Lockner.

Abb. 8. Zunftpokal von 1629. Fayence.
Bez.: L S. Hoch 19 cm.
Berlin, Schloßmuseum.

notwendigen Modelle haben sich bis auf ganz wenige, von denen eines im Hamburgischen Museum die Hausmarke des Georg Vest und die Jahreszahl 1600 trägt, nicht erhalten, wie natürlich auch der gesamte heute noch vorhandene Vorrat an Conformen in oder aus Seilerschem Besitz, so stattlich an Zahl er auch mit seinen weit über 100 Nummern ist, doch nur einen Bruchteil des ursprünglich vorhandenen bedeutet.

Die ganze Sammlung hat durch die Initialen, zusammengehalten mit den sonstigen Nachrichten, urkundlichen Wert für unsere Frage: sie beweist, daß jene Gruppe von Steinzeuggefäßen, die mit diesen Formen zusammengehören, aus der Werkstatt in Kreußen hervorgegangen ist, die von den Vests auf die Speckners und dann auf die Seilers vererbt wurde; und sie beweist damit auch, daß die Fayencen, die aus derselben Werkstatt herrühren müssen, Arbeiten des Mannes sein müssen, auf den das Monogramm „LS" deutet — des LORENZ SPECKNER.

IV.

Folgendes stärkt das Resultat. Im Breslauer Museum Schlesischer Altertümer befindet sich eine vierseitige Schraubflasche, in Form und Verzierungsart genau übereinstimmend mit den Schraubflaschen jener nunmehr für Kreußen festgelegten Steinzeuggruppe (vgl. Abb. 9, 10). Die Felder sind an den Ecken durch Karyatiden getrennt, oben und unten von Ketten eingefaßt; innerhalb von zwei Feldern und in den Zwickeln befinden sich plastische Zierstücke, die beiden andern Felder sind einfach kerbschnittartig gemustert, wie das auch oft bei jenen Steinzeuggefäßen vorkommt. Die plastischen Zierstücke kehren häufig an jenen Kreußner Gefäßen wieder, die Karyatiden sind dieselben wie bei drei der LS-Flaschen, fast alle Ornamente — auch diese Karyatide — sind in der Seilerschen Conformensammlung vorhanden. Vorn an der Flasche befindet sich ein großes Wappen mit den Buchstaben JCHZSGCB, d. h. Johann Casimir Herzog zu Sachsen-Gotha-Coburg (gest. 1633). Für dieses Wappen, von dem ein zweites Vorkommen in dieser plastischen Form mir nicht bekannt ist, ist in der Seilerschen Sammlung (im Hamburgischen Museum) die Form vorhanden: nicht durch Abdruck von einem Modell gewonnen, sondern, wie die Krümmung beweist, durch Abdruck von dem Relief auf einem Walzenkrug. Der Hersteller hat also, um einen Auftrag aus Coburg auszuführen, sich an eine bereits vorhandene Arbeit angeschlossen, anstatt selbst zu modellieren, und zwar wahrscheinlich an einen als Muster eingesandten Krug sächsischen Ursprungs. Denn bei sächsischen Arbeiten der sogenannten Gliergruppe kommen diese von einem stilisierten Kranz eingefaßten Wappenfelder in ovaler Form häufiger vor, während sie bei Kreußener Arbeiten — Formen oder Gefäßen — nicht begegnen.

Die Breslauer Schraubflasche ist ganz von weißer Zinnglasur bedeckt, also ein richtiges Fayencestück; Malerei ist nicht verwandt. Der Ton ist bräunlicher und auch etwas härter als der helle, feine Ton der blaubemalten LS-Stücke. Oben zwei kleine Einpressungen, wie mit Ringpetschaften gemacht, von verschiedener Form: die eine mit einem doppelschwänzigen Löwen und den Buchstaben „SW" — ähnlich wie auf den „Zinnfedern" aus Schlaggenwald in Böhmen —, die andere mit einem undeutlichen Wappen mit Helmzier. Neben diesem Wappen klar und deutlich zwei Buchstaben: „LS" — Lorenz Speckner.

V.

Etwa anderthalb Kilometer nördlich von Kreußen, unmittelbar zur Linken der Bahn nach Bayreuth, liegt die Hammermühle. Im 16. Jahrhundert, etwa seit der Mitte des Jahrhunderts, war sie in Besitz der Speckners, einer noch heute blühenden Müllerfamilie. Dort wurde 1598 Lorenz Speckner geboren. Seine Familie hatte nahe Beziehungen zu der Töpferfamilie der Vests; war doch sein Vater, Georg Speckner, Pate jenes Georg Vest, der in jungen Jahren nach Nürnberg auswanderte und dort als „Bossierer" von Ofenkacheln das künstlerisch bedeutsamste Glied der Familie wurde. So ergriff auch

der junge Lorenz gegen die Tradition der Familie den Beruf des Töpfers. Wo er lernte, wissen wir nicht; wir können es nur mutmaßen, wie sich aus einem späteren Abschnitt dieser Arbeit ergeben wird. Als Zwanzigjähriger, d. h. 1618, taucht er in der Kreußener Werkstatt der Vests auf.

Diese Werkstatt war auf der Höhe des Könnens. Die ältere Generation war allerdings bereits davongegangen: Thomas Vest, der als Bürgermeister eine führende Stellung unter seinen Mitbürgern hatte, und sein jüngerer Bruder Caspar, der ebenfalls kurze Zeit vor seinem Tode Ratsmitglied war. Jener war 1615 oder kurz danach gestorben, dieser 1602 mit seiner Frau von der Pest weggerafft worden. Wir können in diesen beiden die eigentlichen Begründer der Werkstatt nur vermuten: denn irgendeine Spur von Arbeiten, die ihnen selbst zuzuschreiben, fehlt einstweilen. Es ist ein Rückschluß aus der Tätigkeit ihrer Söhne, des Georg Vest und des Caspar Vest d. J. Dieser Georg Vest — 1574 geboren — ist nicht zu verwechseln mit seinem jüngeren Vetter gleichen Namens, der eben als hervorragender, in Nürnberg tätiger Kachelkünstler erwähnt wurde. Die beiden in Kreußen gebliebenen Vettern, Georg d. A. und Caspar d. J., sind uns durch einige von ihnen signierte Arbeiten in Nürnberg und Hamburg in ihrer künstlerischen Art bekannt, in ihnen haben wir vermutlich die Hersteller der meisten Modelle für die plastischen Zierstücke auf den Steinzeuggefäßen zu sehen.

Wollen wir uns klar werden über die Tätigkeitsart der Kreußener Werkstatt zur Zeit, als Lorenz Speckner eintrat, so muß noch ein Punkt erörtert werden. Ich habe oben dargelegt, daß die Herstellung von Krügen mit plastischem Schmuck erst zwischen 1610 und 1620 begonnen haben dürfte. Nun kommt aber ein Wappenmodell des Georg Vest d. A. mit 1600, ein zweites in Nürnberg mit 1608 vor. Eine Wappenform des Caspar Vest trägt die Jahreszahl 1602. Ich glaube nicht, daß diese plastischen Wappen, die in der Seilerschen Formensammlung genau von demselben Typ wie jene datierten Stücke sehr zahlreich sind, auf Gefäßen aber verschwindend selten, in der Frühzeit überhaupt nicht vorkommen, ursprünglich entstanden sind, um für Gefäße verwandt zu werden; denn dann müßte eine große Gattung von Gefäßen radikal verschwunden sein. Ich kann die ursprüngliche Bestimmung jener Wappenmodelle einstweilen nicht nachweisen; das Modell mit dem Gugelschen Wappen in Nürnberg von 1608 scheint Selbstzweck gehabt zu haben. Ich glaube aber auch ferner nicht, daß ein anderer Teil der Modelle, die häufig genug auf Gefäßen begegnen — die Karyatiden, die Umrahmungen, die Planeten z. B. —, schon von vornherein mit dem Gedanken an Gefäßschmuck entstanden sind. Im Grunde genommen sind sie auch hierfür ungeeignet. Die Vests sind Ofenkünstler gewesen. Von den in Nürnberg und Frankfurt Tätigen, Johannes und Georg d. J., ist dieses bereits bekannt. Aber auch von dem Kreußener Teil der Familie läßt sich das, wie es ja von vornherein wahrscheinlich war, durch neue Funde des Herrn Dr. Fries in Nürnberg für das Ende des 16. Jahrhunderts und den Anfang des 17. Jahrhunderts nachweisen. Das stand im Mittelpunkt ihrer Tätigkeit. Dann fing man, wohl um 1600, in ihrer Werkstatt an, kleine Modelle zu machen, vermutlich, um die damals modernen Puppenstubenöfen herzustellen. Und nachträglich dann, unter dem Einfluß der älteren sächsischen Krüge der Gliergruppe, kam man auf die Idee, diese Modelle für Krüge verwandter Art und verwandter Form zu benutzen, und erweiterte im Hinblick auf diese neue Verwendung den Vorrat. Umrahmungen, an Ofenkacheln erinnernd, und Karyatiden, an die Zwischenstücke bei den Öfen gemahnend, umgaben so den wenig für diese Art der Architekturformen passenden runden Gefäßkörper; ja selbst als Henkelschmuck sehen wir als Notbehelf bei dem ältesten datierten Stück, dem Frobeniuskrug, und einigen anderen älteren Stücken eine Karyatide angebracht. Aber die vorzügliche künstlerische Durchbildung und die technische Geschicklichkeit lassen jene Stillosigkeiten in den Hintergrund treten. Jedenfalls stieg rasch der Ruhm der Werkstätte als Krugtöpferei, wie die Namen von Bestellern auch aus entfernteren Gegenden auf Krügen der Frühzeit beweisen.

In diese regsame Werkstatt trat nun Speckner, kein Mann von ererbter Vestscher Künstlerschaft; aber er war ein findiger Kopf und besaß technisch ein Können, welches vermutlich bisher dort noch nicht heimisch war: er beherrschte trefflich die Fayencekunst.

Ein Auftrag lag damals aus Sachsen vor, die Hofapotheke auszustatten. Speckner vereinte sein Fayencekönnen mit der plastischen Tüchtigkeit der Werkstatt, und so entstand ein Werk, von dem die erhaltenen fünf Flaschen die beste Vorstellung geben. Die bei ihnen zuerst in Kreußen auftretende Form der vierseitig abgeflachten Flaschen hat Speckner eingeführt, noch nicht sofort in der endgültigen Form, wie ein Vergleich mit den erwähnten Steinzeugflaschen von 1622 zeigt. 1618 läßt Speckner noch unten die Kette um den Fuß herumlaufen; später dann wurden die Ketten auch unten wie oben zum Abschluß der Seitenrundungen benutzt.

In demselben Jahre 1618 noch eine Arbeit, eine Folge von Tellern mit den sieben freien Künsten, in der Anordnung mit dem umlaufenden Blattkranz und der Technik mit der Blauinblaumalerei an italienische Fayencen erinnernd. Das Figürliche ist offenbar einem Stich des ausgehenden 16. Jahrhunderts nachgebildet, nicht gerade sonderlich kunstvoll in Zeichnung und Raumanordnung, wie das einzige erhaltene Stück der Folge beweist.

Für Lorenz Speckner erweitert sich die Schaffensmöglichkeit. Denn die Vests waren in Kreußen im Abtreten vom Schauplatz. Caspar d. J. hat einige Formen mit Monogramm und 1614 bezeichnet. Nach 1614 erscheint der begabte Bossierer nirgends mehr, in keinerlei späteren Urkunden kommt sein Name vor. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er, der bereits 1610 in einer Inschrift durch Veränderung des Ortsnamens Crusina in Suigina seinem Unmut über die kleine Vaterstadt Luft gemacht hatte, bald nach des Onkels Tod dem Beispiele der Brüder, Johannes und Georg d. J., gefolgt war und seine Tätigkeit nach einer Stadt von größerer Bedeutung übertragen hatte. Georg Vest d. A., der um 1614 eine zweite Ehe mit Barbara, der Tochter des Stadtvogts Georg von der Grün, eingegangen war, erscheint 1619 noch in Urkunden. Ende 1619 oder 1620 dürfte er, der letzte als Töpfer dieses Namens in Kreußen Tätige, gestorben sein. Den begabten Keramiker Speckner haben wir zu dieser Zeit als den Mittelpunkt der Werkstatt anzusehen. So entschloß sich Georg Vests Witwe Barbara, ihrem ersten, 18 Jahre älteren Gatten in ihm, dem sechs Jahre jüngeren Manne, einen Nachfolger zu geben. 1621 wird er Bürger, seine künftigen Schwäger leisten hierbei in der üblichen Weise für ihn Bürgschaft. Etwa auch zu dieser Zeit dürfte die Heirat stattgefunden haben. 1625 jedenfalls erscheint Speckner in Urkunden als Barbaras Mann und damit als Leiter der Werkstatt.

Der plastischen Steinzeugtradition bleibt man in der Werkstatt treu: der Vorrat an Modellen, der im großen und ganzen, wie erwähnt, damals vorhanden gewesen sein dürfte und seitdem wohl nicht wesentlich vermehrt wurde, erleichterte dies. Bestellungen lagen reichlich vor, selbst aus weiter Ferne, wie z. B. ein Krug der Frühzeit mit dem Namen eines holländischen Adligen im Hamburgischen Museum beweist. 1626 wurde wieder eine Dresdner Apotheke versorgt, diesmal die Löwenapotheke des Jodocus Müller (Schraubflasche in der Sammlung Lanna, Kanne im Schloßmuseum zu Berlin). Neben der Plastik gewinnt seit 1622 der Schmuck in Emailfarben stetig wachsende Bedeutung: die Jahreszahl zeigt, daß auch diese technische Neuerung Speckner zuzuschreiben ist.

Noch zwei erhaltene Stücke aus der Zeit nach 1618 zeigen Lorenz Speckner als Fayencekünstler. Das Hinzufügen von Monogramm und Jahreszahl bezeichnet die Arbeiten als streng persönliche, auf die ihr Urheber stolz war. Gibt es doch kein mit Emailfarben geschmücktes Kreußener Gefäß mit Malerbezeichnung! Beide Stücke tragen Merkmale, daß sie von einem keramischen Sucher herrühren. Die Giech-Schale von 1621 dürfte so entstanden sein, daß auf einer Töpferscheibe die Form mit dem Schuppenmuster befestigt wurde und daß an dem Tonausdruck dann der Fuß der Schale an-

gedreht wurde. So vermutet auf Grund des Aussehens wohl mit Recht der Besitzer, Herr Lockner. Stilistisch weist auch die Giech-Schale auf italienischen Einfluß, sie macht den Eindruck eines Deruta-Abkömmlings. — 1629 dann der obenbeschriebene Pokal in Form einer Töpferscheibe. Die ganze Herstellung, die überaus delikate Töpferung, die Hinzufügung einer Scheibe aus weißem Ton mit hellgelber Bleiglasur (also Steingut!) beweisen auch hier das große keramische Geschick Speckners; und geschickt und geschmackvoll ist auch der Dekor, insbesondere die vorzügliche Schrift. Der Pokal ist ohne Zweifel für die Kreußener Töpferzunft, die auch die Töpfer der Umgebung, selbst die Bayreuther Töpfer umfaßte, entstanden. Wir haben uns Speckner als die maßgebende Persönlichkeit innerhalb der Zunft vorzustellen. Auch sonst gelangte er zu Ansehen, zu Beginn der 30er Jahre wurde er Ratsmitglied.

Schwere Zeiten brachen über Kreußen herein. Am 16. März 1633 wurde die Stadt von den Bayerischen in einen Trümmerhaufen verwandelt, die Bürger zerstreuten sich nach Kulmbach, nach Bayreuth und sonstwohin. Erst 1635 kehrte ein Teil, unter ihnen Lorenz Speckner, zurück und bauten die Stadt wieder auf.

Die weitere Tätigkeit der Specknerschen Steinzeugwerkstatt schildern, hieße die gesamte keramische Entwicklung Kreußens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wiedergeben. Das gehört nicht hierher. Nur noch einiges über seine weiteren Lebensschicksale. In den 40er Jahren ist sein Interesse geteilt: er erscheint unter der Bezeichnung Hafner und Gastgeber. Mit welcher von diesen Tätigkeiten die Erwerbung eines „Burggutes" in Kreußen zusammenhängt, ist nicht zu sagen: die Vorbesitzer waren die Euls, jene Hafner, denen Walcher von Molthein für die Zeit vor und um 1600 wichtige Stücke zuschreibt, was allerdings einstweilen noch des Beweises bedarf. — Speckner stieg zum Bürgermeister empor. Von seinen drei Frauen hatte er mehrere Kinder, von denen uns nur zwei interessieren: die Tochter Anna Margareta, die 1651 oder 1652 den Hafner Balthasar Seiler heiratete und damit Stammutter dieser Töpferfamilie wurde, und der Sohn Hans Lorenz, der dem Berufe des Vaters als „Hafner und Gastgeber" folgte, sich nebenher auch als Kupferstecher versuchte. Er hat seinen Vater wohl nur kurz überlebt: 1674 wird seine Witwe erwähnt, während Lorenz Speckner jedenfalls noch 1669 am Leben war. Wohl erlernte noch ein Sohn des Hans Lorenz mit Namen Georg Julius bei seinem Vetter Georg Heinrich Seiler in den Jahren 1689—1692 das Töpferhandwerk und wurde 1693 als Geselle eingetragen. Aber sonst wissen wir nichts von ihm. Die keramische Tradition wurde von den Seilers fortgesetzt, denen allerdings in den Schmidts im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts starke Konkurrenten in der Krugtöpferei erwachsen waren.

Jedoch in einer Hinsicht scheint die Seilersche Werkstatt etwas Besonderes gehabt zu haben: sie pflegte selbst noch im 18. Jahrhundert neben der Herstellung der „braunen Geschirre", d. h. der Steinzeuge, auch die der „weißen Geschirre", unter denen wir uns doch nur Fayencen vorstellen können. So heißt es von einem Urenkel des Lorenz Speckner, von Georg Balthasar Seiler, im Kreußener Meisterbuch, daß er 1732 Meister wurde „auf das braune und weiße Geschirr", und von dem Leiter seiner Werkstatt nach seinem Tode im Jahre 1642, Jacob Eyrich, heißt es ebenfalls, „der mochte braunes und weiß Gescherr".

VI.

Als Walter Stengel die L S-Fayencen zusammenstellte, fügte er noch eine größere Anzahl unbezeichneter Stücke hinzu auf Grund der Übereinstimmung des blaugemalten Ornaments mit dem auf den bezeichneten Apothekergefäßen des Meisters L S: zwei kleine Albarellen, das eine im Bayrischen Gewerbemuseum, das andere im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, ferner ein aus drei Fäßchen gebildetes Gefäß im ersteren und vier Kannen mit Röhrenausguß in letzterem Museum, endlich zwei Albarellen im Museum zu Lübeck, zweifellos nach dem Wappen für die Lübecker Ratsapotheke hergestellt. Diese beiden letzteren Gefäße sind datiert: 1660. Bei einem weiteren Stück —

Abb. 9. Abb. 10.

Schraubflasche mit dem Coburger Wappen. Fayence. Hoch (mit Deckel) 28,5 cm.

Breslau, Museum schlesischer Altertümer.

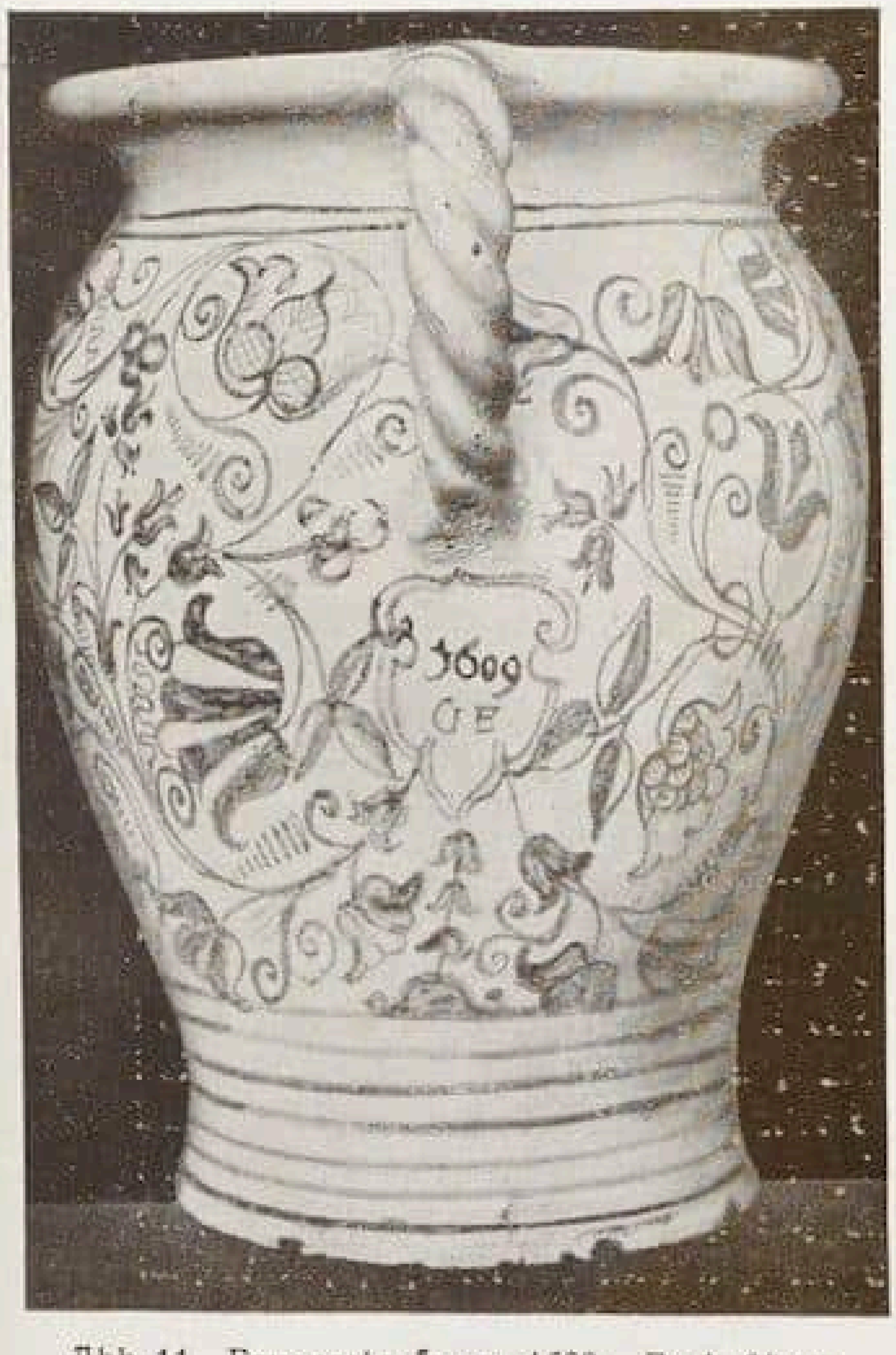


Abb. 11. Fayencetopf von 1609. Hoch 24 cm.

Berlin, Schloßmuseum.

Abb. 12. Kanne. Fayence. Bez.: LS. Hoch 25 cm.

München, Bayerisches Nationalmuseum.

Abb. 13. Zwei Fayencekannen aus der Eisenacher Hofapotheke am Markt.
Eisenach, Thüringisches Museum.

Abb. 14.
Albarello. Fayence. Hoch 21,5 cm.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

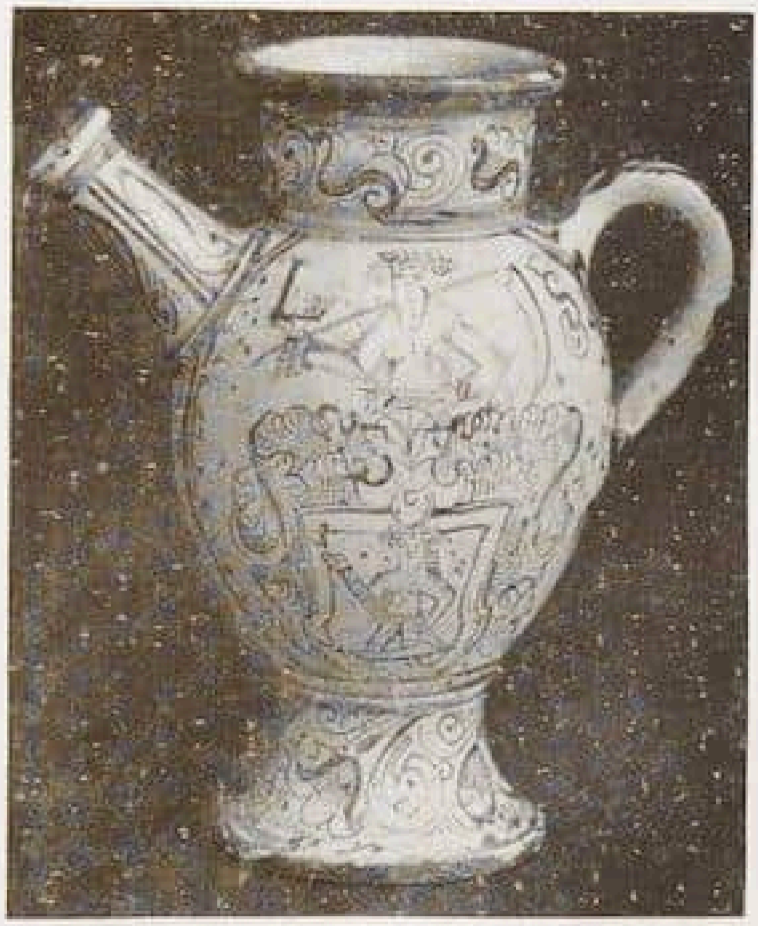


Abb. 15.
Kanne. Fayence. Hoch 21 cm.
Meldorf, Museum.

einer Wasserblase von 1666 im Germanischen Museum — scheint mir die Zugehörigkeit zu unserer Gruppe, wie sie Stengel annimmt, zweifelhaft.

Die skandinavische Forschung hat die Zahl der zu dieser Gruppe gehörigen Stücke, die Emil Hannover „Fayencen mit den blauen Spiralen" getauft hat, stark vermehrt: ein Albarello im Kunstindustriemuseum zu Kristiania, sechs kleine Albarellen im Nordiska Museet zu Stockholm, vor langer Zeit in Hamburg erworben und vermutlich aus einer Apotheke in Hamburg oder in Hamburgs Nähe stammend, ein Tintenfaß und ein Albarello — in Kopenhagen und in Kristiania erworben — im Kunstindustriemuseum zu Kopenhagen, eine Kanne mit Röhrenausguß im Dansk Folkemuseum zu Kopenhagen, aus der Nykøping Apotheke stammend, endlich ein gleiches Gefäß gleichen Ursprungs, ferner mehrere kleine Albarellen und Scherben von Gefäßen, darunter auch ein Teil einer Schale, (zumeist Erdfunde) im National Museet zu Kopenhagen. Das Gefäß aus der Kopenhagener Apotheke im Dansk Folkemuseum ist „1668" datiert, die übrigen Stücke sind unbezeichnet und undatiert.

Die große Anzahl von altersher im Norden befindlicher oder für den Norden angefertigter Stücke hat stutzig gemacht, zudem die zeitliche Entfernung der 1618 bis 1629 datierten Arbeiten des Meisters L S von den Daten 1660 und 1668 auf den Lübeckern und dem Kopenhagener Gefäß. Man neigte der Meinung zu, jene L S bezeichneten Fayencen mit Stengel einer fränkischen Werkstätte, die übrigen unbezeichneten Arbeiten aber der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und einem im Norden Deutschlands tätigen Töpfer zuzuerteilen.

Jetzt hat sich das Material weiter vermehrt. Zunächst noch zwei Stücke im Norden. Im Museum zu Meldorf eine Kanne mit Röhrenausguß (Abb. 15), die außer den üblichen Ornamenten mit einem großen Wappen verziert ist: ein wilder Mann mit Sense als Wappenbild und Helmzier. Die neben dem Wappen befindlichen Buchstaben „L S" sind in diesem Falle auf den Wappenträger, den Besteller der Kanne, und nicht auf den Hersteller zu beziehen. Dann im Museum für Hamburgische Geschichte eine 1914 in Glückstadt im westlichen Holstein erworbene Kanne mit Röhrenausguß, bei der auf der einen Seite die übliche Blumenstaude von einem streng stilisierten Blattkranz umgeben ist; daneben die Jahreszahl 1664.

Unbestimmter Herkunft ist eine Kanne im Berliner Schloßmuseum (1871, 14). Zahlreiche Stücke führen uns dann aber mehr nach dem Süden. Zwei Albarellos im Kestner-Museum zu Hannover stammen aus der Apotheke zu Nienburg a. d. Weser (Prov. Hannover), ein verwandter Albarello im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 14) ist 1919 im Kasseler Kunsthandel erworben. Aus der Hofapotheke zu Eisenach (am Markt) stammen vier Kannen mit Röhrenausguß, zwei im Museum zu Eisenach (Abb. 13), zwei in der Sammlung Heinrici in Halle. Ein Albarello aus der Apotheke zu Waltershausen im Thüringer Wald (in der Nähe von Gotha) in derselben Sammlung ist auf der Rückseite mit einer Blumenstaude gleichen Charakters wie die übrigen Gefäße geschmückt, auf der Vorderseite mit einem streng stilisierten Blattkranz, in den dann mit Ölfarbe die Bezeichnung des Inhalts gefügt werden sollte. Neben diesem Kranz die Jahreszahl 1688. Nur mit einem Blattkranz, genau übereinstimmend mit dem auf dem Gefäß aus Waltershausen, ist eine Kanne mit Röhrenausguß aus der Apotheke zu Osterwieck (Städtchen in der Nähe von Halberstadt) verziert. Die Kanne ist heute ebenfalls in der Heinricischen Sammlung. Gleichartige Kränze befinden sich übrigens auf Stücken unserer Gruppe im Nationalmuseum zu Kopenhagen, verwandte Kränze auf dem einen Lübecker Albarello von 1660 und der Hamburger Kanne von 1664. In der Heinricischen Sammlung ist endlich noch ein kleiner Albarello, dem Nürnberger (von Stengel nicht aufgeführten) Stücke gleichend, das von Stöhr in seinem Fayencebuch auf Seite 5, Abb. 18, links, wiedergegeben wird; er stammt aus der Apotheke zu Roda in Sachsen-Altenburg in der Nähe von Jena). Mit diesem Gefäß sind wir wieder in die Nähe Frankens gelangt: liegt doch Roda nur etwa fünfzehn Meilen von Kreußen entfernt.

Unbedingt ist die stilistische Einheit aller von mir angeführten Stücke mit den L S-Arbeiten zu betonen. — Bei den Gefäßen für die Dresdner Apotheke handelt es sich für den Maler um eng begrenzte Flächen. Er hat entsprechend dem Raume Stauden gewählt, die sich symmetrisch zu einer senkrechten Mittelachse entwickeln. Die großen, bereits obenerwähnten, oft mit Knollen gefüllten Blüten, die man als Tulpen- oder als Lilienableitungen betrachten kann und die in mannigfach veränderter Gestalt begegnen, befinden sich nicht nur am Ende der Linienranken, sondern auch an beliebigen andern Stellen. Zu ihnen tritt ein gerolltes Blattwerk, das man als Weiterbildung von Akanthuswerk auffassen kann. Der Stil ist ein zeichnerischer: An die Rundungen legt sich oft eine sich stetig verkürzende parallele Strichelung an. Die Linienranken sind mitunter mit einer Querstrichelung versehen oder gar in solche Strichelung aufgelöst; sie sind zum Teil ganz fein gezogen, nur für das Auge gleichsam die Richtung angebend. Halbschatten werden durch Strichelung, die tiefen Schatten an den Kelchkonturen durch breiteren Farbenauftrag bewirkt. Stengel hat diese Ornamentik geistreich behandelt und hat versucht, ihrem Ursprung nachzugehen. Ich will nur ihre unmittelbaren Vorfahren bezeichnen: es sind dies eine Flasche in Breslau, die bei Stengel, Mitteilungen 1911, S. 49, Abb. 40, abgebildet ist, und ein „Milchtopf" im Berliner Schloßmuseum (82, 771), der unter dem Henkel mit der Besitzermarke „G E" und 1609 bezeichnet ist (Abb. 11).

Technisch ist für die L S bezeichneten Stücke nochmals auf ihre vorzügliche Töpferung hinzuweisen, auf ihre tadellose Glasur, die aus noch nicht festgestellten Gründen ein steingutähnliches Aussehen hat. Die Malerei ist durch die zeichnende Art der Pinselführung trocken, aber äußerst sorgsam und korrekt: ein guter Techniker hat eben mit der ganzen Liebe zum Werk vollkommen persönliche Arbeiten ausgeführt.

Diesen persönlichen Arbeiten, die in gleicher Weise durch ihre Art und durch die Bezeichnung mit dem Monogramm als solche charakterisiert sind, steht das übrige bekannte Material als Massenware gegenüber — und als eine Ware, die sich nach dem Datum auf dem Waltershausener Stücke auf mindestens siebzig Jahre verteilt haben muß. Wohl verroht sich alles, aber alles erhält sich, nur wenig in Einzelheiten verändert. Das fabrikmäßig Mechanische bekundet sich darin, daß oft die um ein Gefäß herumlaufenden Muster kläglich durch Reihung derselben Rankenpausen gebildet werden. Das Blumenwerk wird in phantastischer Weise variiert, es treten z. B. granatapfelähnliche Formen auf; Linienvergitterungen spielen in Blumenwerk eine größere Rolle. Das Blattrollwerk bleibt, wird aber dann durch die eilige Nachlässigkeit des Pinsels oft zur Linienspirale, die dann wiederum, als selbständiges Ornament benutzt, mitunter ganze Flächen füllt.

Ich versuche hier nicht eine zeitliche Reihenfolge der Stücke aufzustellen, möchte aber bemerken, daß genügend Zwischenglieder zwischen den Gefäßen für Dresden und den spätesten Stücken vorhanden sind. Die beiden kleinen Albarellen in Nürnberg (Gewerbemuseum und Germanisches Nationalmuseum) stehen technisch in Glasur und Zeichnung fast auf der Höhe der vom Meister bezeichneten Stücke, während sie stilistisch sich nicht besonders hervorheben. Andererseits, und das kann als ein Schlußstein für die hier nur angedeutete Untersuchung gelten, ist in München im Bayrischen Nationalmuseum eine Kanne mit Röhrenausguß (Abb. 12), die technisch genau in ihrer ungleichmäßigen sorglosen Glasur mit der „Massenware" übereinstimmt, auch stilistisch sich nicht über diese erhebt: und diese, eigentlich nicht dessen würdige Kanne hat der Meister mit seinen Initialen unter dem Henkel bezeichnet. Zwar nicht mit dem Monogramm, wie Stengel irrtümlich angibt, sondern einfach mit den Buchstaben „L S". Damit wird die ganze Gruppe als Erzeugnisse der von Lorenz Speckner begründeten Fayencewerkstatt in Kreußen gekennzeichnet.

VII.

Sicherlich ist die Schule, in der Speckner das lernte, was er dann in Kreußen betrieb, dort zu suchen, wo der Berliner Topf von 1609 entstand. Aber nur als Vermutung kann man da — gerade auf Grund des von Stengel zusammengetragenen

Materials — an Nürnberg denken. Es liegt ja auch die Annahme nahe, daß der junge Lorenz dorthin in die Lehre ging, wo zu jener Zeit das Patenkind ſeines Vaters, Georg Veſt d. J., bereits als hervorragender Künſtler in ſeinem Fache eine wichtige Stellung beſaß und ihm ein Schützer ſein konnte.

Sind immerhin die Quellen von Speckners Fayencekunſt nicht genügend aufgeklärt, ſo ſteht im übrigen ſeine Perſönlichkeit und ſeine Werkſtatt klar da: Die eigentliche künſtleriſche Arbeit war getan, als ſeine ſelbſtändige Leitung begann. Das iſt das Verdienſt der Veſts. Speckner erweitert das techniſche Vermögen durch Einführung der Fayencetechnik und der Emailmalerei bei den Steinzeugen. Die treffliche Technik der Kreußener Steinzeuge aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts iſt ſein Verdienſt. Aber auch die Eintönigkeit der Arbeiten, das Beharren in einem engen künſtleriſchen Kreis, das Gefäße, die ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen, ſtiliſtiſch nahe zuſammenrückt. Die geringe künſtleriſche Erfindungskraft trug von vornherein den Keim des raſchen Verfalls in ſich, den noch jeder empfunden hat, der ſich mit Kreußener Steinzeugen beſchäftigte. Sie waren ſchnell zu gutgehender „Handelsware" geworden.

In erhöhtem Maße dieſelbe Beobachtung bei den Kreußener Fayencen. Techniſch vorzügliche Arbeiten, denen aber die künſtleriſche Eigenart der mit dem Veſtſchen Formenerbe ausgeſtatteten Steinzeuge fehlt, im Anfang. Ein gutes Anſehen, ein großer Betrieb. In den Landen zwiſchen Weſer und Elbe laſſen ſich noch heute, eine ſeltene Erſcheinung, zahlreiche Apotheken als Beſteller nachweiſen. Aber auch bis weit nach dem Norden, bis Dänemark, wurden Apotheken verſorgt. Im Gefolge dieſes umfangreichen Betriebs Verrohung von Technik und Malerei; und auch hier ein ſtarres Feſthalten über ein halbes Jahrhundert lang an den einmal gefundenen Formen. —

Als Speckner ſeine Tätigkeit begann, war der furchtbare Krieg im Ausbrechen. Als er ſein Lebenswerk beſchloß, waren zwanzig Jahre ſeit dem weſtfäliſchen Frieden verfloſſen. So betrachtet, bedeutet Speckners Arbeit ein wichtiges Kapitel deutſcher Wirtſchaftsgeſchichte.

Literaturnotizen

Die LS-Fayencen ſind zuerſt ausführlich behandelt von W. Stengel in den Mitteilungen des Germ. Nationalmuſeums Jahrg. 1911 („Studien zur Geſch. der Deutſchen Renaiſſance-Fayencen"), S. 71—80; vgl. ebenda, Jahrg. 1908, S. 30—32. Für die Lübecker Stücke vgl. Schaefer im Jahrbuch II—III des Muſeums zu Lübeck, 1915, S. 81—84, für die Stücke in den nordiſchen Ländern: Emil Hannover in „Det Danske Kunstindustrimuseums Virksomhed 1916", S. 22—25, Kielland in „Nordiska Museet, Fataburen 1918", S. 122—126, und in „Nordeuropaeiske Fajanser", Katal. einer Ausſtellung im Kunſtinduſtrimuſeum zu Kriſtiania, 1918, S. 56 u. 57. — Zuſammenhängende Betrachtungen ferner bei Emil Hannover, Keramisk Handbog, Kopenhagen, 1919, Bd. I, S. 334—336 und bei Auguſt Stoehr, Deutſche Fayencen, 1920, S. 50—53. — Auf das Breslauer Stück hat mich Max Sauerlandt, auf die Stücke der Heinriciſchen Sammlung Dr. Fries aufmerkſam gemacht; Herr Apotheker Heinrici in Halle hat mich dann mit wichtigen Notizen unterſtützt.

Für die Veſts vgl. Walcher von Moltheim, in „Kunſt und Kunſthandwerk" Bd. XVI (1913), S. 81—124, und Karl Simon in „Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft" Jahrg. XV (1921), S. 56—69 (über Johannes Veſt). — Für die Geſchichte der Dresdner Hofapotheke vgl. das ſeltene um 1900 erſchienene Schriftchen von Dr. L. F. Caro (vor dem Preisbuch der Apotheke abgedruckt), das mir von Herrn Hofrat Dr. Gieſecke zugänglich gemacht wurde.

An urkundlichem Material ſind vorhanden die Kirchenbücher ſeit 1574 (mit Lücke von 1603—1638) und die Stadtbücher, ferner drei Zunftbücher, mit dem Ende des 17. Jahrhunderts beginnend. Herrn Pfarrer Schott und Herrn Bürgermeiſter Hans Wirth ſage ich Dank für die Unterſtützung bei meinen Arbeiten, ferner Herrn Apotheker Böhner, früher in Creußen, jetzt in Nürnberg, der mir ſeine Urkundenexzerpte zum Vergleich mit den meinigen geliehen hat. — Die Zunftbücher habe ich aus Privatbeſitz erworben und ſie dem Magiſtrat der Stadt Creußen geſchenkt, unter der Bedingung, daß ſie mir bis zur Beendigung meiner Studien überlaſſen bleiben.

Stammtafel der Vests, Speckners, Seilers, soweit sie in dem Aufsatz erwähnt werden

Die Vests

Thomas Vest, geb. Creußen, gest. Creußen, zuletzt nachweisbar 1615. . . . . Caspar Vest d. Ä., geb. Creußen, gest. Creußen, 1602.

Kinder des Caspar Vest d. Ä.:

- Georg Vest d. Ä., geb. Creußen, 1574, wird 1603 Bürger, verh. 1. 1603 Anna Banck 2. um 1614 Barbara v. d. Grün (geb. 1591); gest. Creußen vor 1623, vermutlich Ende 1619 oder Anfang 1620.
- Johannes Vest, geb. Creußen 1575, 1599 in Nürnberg; 1605 Bürger in Frankfurt a. M., gest. Frankfurt, 1611.
- Caspar Vest d. J., geb. Creußen 1583, hier bis 1614 nachweisbar.
- Georg Vest d. J., geb. Creußen 1586, von 1607 bis 1626 in Nürnberg nachweisbar.

* * *

Die Speckners

Georg Speckner, Müller in der Hammermühle bei Creußen.

Lorenz Speckner, geb. Hammermühle, 1598, wird 1621 Bürger, verh. 1. 1625 oder früher mit Barbara von der Grün, Witwe des Georg Vest d. Ä. — 2. 1639 oder früher mit einer Kunigunde. — 3. 1652 oder früher mit einer Barbara; gest. nach Juli 1669.

- Johannes Lorenz Speckner, geb. Creußen vor 1639, gest. Creußen zwischen Sept. 1673 und März 1674.
  - Georg Julius Speckner, geb. Creußen, 1673; nachweisbar bis 1693.
- Anna Margareta, geb. Creußen, vor 1639, verh. 1651 oder 1652 mit Balthasar Seiler, gest. Creußen, vor 1676.

* * *

Die Seilers

Balthasar Seiler, geb. ?; 1651 als Hafnergeselle in Creußen erwähnt, verh. 1651 oder 1652 als Meister und Bürger mit Anna Margareta Specknerin, gest. Creußen, vor 1676.

- Johannes Friedrich Seiler, geb. Creußen, 1654, gest. Creußen, 1710.
- Johannes Georg Seiler, geb. Creußen, 1656, gest. Creußen, nach 1720. Stammvater der Bayreuther Seilers.

Die Frankenthaler Porzellansammlung des Heidelberger Kurpfälzischen Museums

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — *Von WERNER SCHMIDT-Heidelberg*

Die Neuordnung, die aus den früheren „Städtischen Sammlungen“ zu Heidelberg mit ihrem Gemisch aus wertvollem Bestand und oft recht wertlosen lokalgeschichtlichen Erinnerungen ein Museum von erlesenem Geschmack und kunstgeschichtlicher Bedeutung machte, hat ihm in einem der Räume eine besondere Anziehungskraft für den Forscher und für den kunstfreudigen Besucher geschaffen: im Saale des Frankenthaler Porzellans.

Dieser ehemalige Prunkraum des alten, von Adam Breunig 1712 erbauten Patrizierhauses war auf Veranlassung des Besitzers Karl von Zyllnhardt zu Ende des 18. Jahrhunderts vom Frankenthaler Meister Konrad Link und seinen Schülern aufs feinste stuckiert worden. Es ist der Saal, in dem im September 1815 Goethe mit dem Landgrafen von Hessen und Karl August von Weimar als Gäste weilten. Auf Grund alter Akten hat der Leiter des Museums, Dr. Karl Lohmeyer, in diesem Jahre den Saal im alten Gewande wieder erstehen lassen. Es sind nur die drei Farben Blau, Weiß und Gold, die hier in reinster Harmonie erklingen. Auf blaugrauem Grunde leuchten die feinlinigen weißen Stuckierungen, großen Wedgewoodplatten vergleichbar, die mit goldenen Rosettennägeln an die Wand geheftet sind. An diesen hellen, lichten Saal schließen sich an rechts das „pompejanische Zimmer“ mit den schwarzgründigen Wandmalereien des F. Deurer (1804), links mit zartem, gelbem Ton das Seidentapetenzimmer in der Originalausstattung um 1780, zwei Durchblicke von köstlicher Wirkung. Auf reich profilierten Marmorkaminen in den Ecken stehen Alabasterplastiken mit Wachsbossierung, Bronzeleuchter mit Porzellanfüßen. Und in diesem Rahmen, der die Stimmung einer hochstehenden, feinsinnigen Kultur auf den Besucher unmittelbar überträgt, befindet sich die Sammlung von Figuren und Servicen der kurpfälzischen Porzellanmanufaktur Frankenthal.

1754 durch den Kurfürsten Karl Theodor unter Berufung des Straßburger Fayencefabrikanten und Keramikers Paul Anton Hannong ins Leben gerufen, war sie nach kurzer Blüte besonders in den sechziger Jahren bereits gegen das Jahrhundertende der völligen Auflösung verfallen und ging 1800 ganz ein. Die in ihrer Vollständigkeit einzigartige, in Figuren und Servicen erwählteste Sammlung ist in hohen, freistehenden Vitrinen untergebracht. Da sind zunächst die lebendigen, echte Barockkunst verkörpernden Figürchen des Johann Lanz, den P. Hannong 1755 aus Straßburg mitbrachte und der bis 1761 in der Fabrik nachweisbar ist. Mit kräftiger Modellierung schuf er seine meist etwas untersetzten Typen aus dem täglichen Leben (Obstverkäufer) oder ländliche Gruppen (Schafscherer, Hofmann 63)[1], ferner Jagdszenen und Figuren der italienischen Komödie (erwähnenswert der Scapin, Hofmann 51). Etwas unbeholfener sind im Gegensatz zu den Einzelfiguren die größeren Gruppen (hier Puttengruppe: Herbst, Hofmann 148), die zusammengesetzt erscheinen und auseinanderfallen.

Neben ihm arbeitete von 1758 bis 1764 Johann Friedrich Lück, dessen Grenadiere eine, allerdings inhaltlich bedingte, Steifheit zeigen, der aber andererseits auch die zierlichen und eleganten Kostüm- und Komödienfiguren schuf (Scapin, Hofmann 241).

Nur vier Jahre, von 1762 bis 1766, war Konrad Link an der Fabrik selbst tätig, doch lieferte er auch später noch Entwürfe. Es steht heute fest, daß er der beste

---

[1] Die angeführten Stücke befinden sich in der Sammlung, die beigefügte Zahl verweist auf: Friedrich H. Hofmann, Frankenthaler Porzellan. München 1911, und die Abbildungen daselbst.

Modelleur an der Manufaktur war, ja überhaupt zu den besten an allen Manufakturen im 18. Jahrhundert zu rechnen ist. Der Hauptvorzug liegt bei ihm darin, daß seine Arbeiten völlig materialgerecht sind. Kein Wunder also, wenn er in der Sammlung reich vertreten ist. Die Kostümfiguren treten zurück, wir finden eine große Anzahl Allegorien, besonders Putten, die die Jahreszeiten versinnbildlichen, und vielfach Porträtbüsten und -reliefs in Biskuit, namentlich des Kurfürsten Karl Theodor und seiner beiden Gemahlinnen. In diesem Zusammenhang entstand auch von ihm die große „Allegorie auf die Genesung des Kurfürsten Karl Theodor 1774" (Hofmann 412). Wenn schon hierbei ein bedeutender Fortschritt gegenüber den immer etwas auseinanderfallenden Gruppen des J. Lanz zu den Zeiten des Anfangs der Manufaktur festzustellen ist, so wird dies noch augenfälliger bei der großen, schön komponierten und modellierten Gruppe „Meleagar und Atalante" (Hofmann 320) mit ihrem gleichmäßigen Aufbau und ihren feingliedrigen, in den Bewegungen durchaus sicheren Figuren.

Link reiht sich würdig zur Seite Karl Gottlieb Lück (1767 bis 1775), der nun wieder das Zeitkostüm bevorzugt. Wieder sind es elegante Kavaliere mit Damen, oder die lustige Jägerei wie bei Lanz, nunmehr aber mit völliger Beherrschung der Technik und mit größter Bewegungsfreiheit. Von ihm ist auch der berühmte „Jäger aus Churpfalz" geschaffen worden (Hofmann 424) (Abb.).

Mit diesen lebendigen, farbenfrohen Szenen ist die Manufaktur aber auch auf ihrer Höhe angelangt. Was wir aus den Arbeiten der folgenden Jahre erkennen, ist ein, allerdings durch die Zeit bedingter, zunehmender Ernst, der dem eigentlichen Wesen der Porzellanplastik aber fremd war. Die Schöpfungen von Adam Bauer (1775 bis 1778) sind vom Geiste des Klassizismus erfüllt (Die Gelehrsamkeit, Hofmann 559), seinen Göttergestalten (Amphitrite, Hofmann 551) fehlt die natürliche Zierlichkeit. Er vergröbert Lücks Gedanken, ist derber und plumper.

Die Reihe der Modelleure wird beschlossen durch Johann Peter Melchior (1779 bis 1793), noch einmal ein bedeutender Künstler, der bekanntlich die Höchster Manufaktur zu Ruf und Ansehen brachte. Er wählt wieder mit Vorliebe die spielenden Kinder (z. B. Kinder und der Wau-Wau, Hofmann 577) und gibt andererseits in der Bewegung lebendige kleine Chinesengruppen (Chinesenfrau mit Kindern, Hofmann 579). Es ist ein letztes Ausklingen des Rokoko.

Wenn wir so an Hand der aufgestellten Plastik einen klaren Eindruck bekommen von der Tätigkeit der Frankenthaler Hauptmeister, so wird das Bild noch weiter abgerundet durch die verschiedenen Service. Da sind einmal die Proben eines umfangreichen Eßservices, bunte Fruchtmalerei in den mannigfaltigsten Motiven, das der Tradition nach ein Geschenk des Kurfürsten Karl Theodor an einen römischen Kardinal sein soll. Es kommen dazu die Service mit bunter Chinoiseriemalerei, die mit indianischen Blumen, die mit bunten Genremalereien in holländischem Geschmack und die mit Szenen in Watteauart, abgesehen von all den kleinen Büchsen, Körbchen, Tellern, Gewürzfäßchen und Eßbestecken. Einer besonderen Erwähnung bedürfen noch die Kannen, die Johann Bernhard Magnus (1762 bis 1792) mit bunten Schlachtenszenen dekoriert hat. Diese signierten Kannen (BM. P. oder Magnus) gehören mit zu den wertvollsten Stücken der Sammlung (Abb.).

Trotz aller Beschränkung, die unbedingt nötig war, um nicht durch überfüllte Vitrinen ein allzu verwirrendes Bild zu schaffen, gewinnen wir einen geschlossenen Überblick über die große Leistungsfähigkeit und den künstlerischen Hochstand, über die Entwicklung von den Anfängen bis zum Ausgang dieser leider nur kurzlebigen Manufaktur.

„Der Jäger aus Churpfalz“ von K. G. Lück.

Vitrine mit verschiedenen Servicen, darunter (3. Reihe von oben) Schlachtenkannen von Magnus.

Abb. 1. Der Kapitän und seine kleine Wiederholung.
Braunschweig, Landesmuseum.

Abb. 2. Harlekine.
Sammlung Dr. Lift, Magdeburg.

Abb. 3. Harlekin.
Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

Abb. 4. Pantalon.
Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

Abb. 5. Pantalone (?).
Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

Die Fürſtenberger Komödianten Simon Feilners

Mit 15 Abbildungen auf drei Tafeln *Von CHR. SCHERER*

Unter den mannigfachen Gegenſtänden mehr oder minder künſtleriſchen Charakters, die im Jahre 1754, alſo kurz nach der Eröffnung ihres eigentlichen Betriebes, aus der Porzellanfabrik zu Fürſtenberg hervorgegangen waren, werden in den Akten u. a. auch „Statuen, Komödie vorſtellend“ aufgeführt, die der Hand des mit Benckgraff im Mai 1753 von Höchſt nach Fürſtenberg gekommenen Boſſierers Simon Feilner entſtammten. Leider fehlt hierbei jede weitere Angabe, ſo daß wir weder die Anzahl dieſer Figurenfolge kennen, noch uns von ihrem Ausſehen eine nähere Vorſtellung zu machen vermögen; nur das eine dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß es ſich um jene allgemein bekannten Typen der italieniſchen Stegreifkomödie, der ſog. commedia dell' arte, gehandelt haben wird, die ja in der geſamten deutſchen Porzellankunſt des 18. Jahrhunderts jahrzehntelang eine wichtige Rolle geſpielt haben.

Während wir aber über die Komödiantenfolgen anderer Fabriken mehr oder weniger gut unterrichtet ſind, herrſchte über jene Fürſtenberger Folge, hauptſächlich wegen der faſt völligen Unkenntnis authentiſchen Materials, noch eine große Unklarheit, die erſt ſeit den letzten Jahren durch eine Reihe neuer Forſchungsergebniſſe und zufälliger Entdeckungen ſich allmählich zu lichten begonnen hat. Gab es doch bis vor einiger Zeit nur eine einzige Figur, die man, ſoviel ich weiß, ohne Widerſpruch als ein Stück aus dieſer Folge betrachten durfte, nämlich die Figur des ſpaniſchen Kapitäns, von der die Landesmuſeen zu Braunſchweig (Abb. 1) und Kaſſel je ein Exemplar beſitzen, während ſich drei weitere in einigen, inzwiſchen zur Verſteigerung gelangten Privatſammlungen befanden[1]. Es iſt eine etwa 0,200 hohe Figur in geſtreckter Haltung mit baſchlikartiger Kopfbedeckung und kurzem Mäntelchen über dem gegürteten Wams, die in flottbewegter Stellung den Kopf ſcharf über die rechte Schulter zurückwerfend ſich an einen Baumſtamm lehnt, im Begriff, den Degen aus der Scheide zu ziehen. Zwar trägt keines von ſämtlichen mir bekannten Exemplaren die F-Marke der Fürſtenberger Fabrik; doch gibt es andere Gründe, die die Figur als ein Erzeugnis der letzteren ſicher ſtellen.

So beſitzt z. B. das Landesmuſeum zu Braunſchweig eine zwar erheblich kleinere, aber faſt völlig genaue Wiederholung, die zu einer Folge von 15 Komödienfiguren gehört, welche die Fürſtenberger Modelleure Luplau und Rombrich 1775, und zwar, wie der Zuſatz „cop“ in den Formenverzeichniſſen der Fabrik belehrt, als Kopien nach Modellen von anderer Hand angefertigt hatten[2]. In letzteren jene Komödianten Feilners zu vermuten, liegt aber um ſo näher als wir wiſſen, daß derſelbe Luplau auch noch eine zweite Feilnerſche Figurenfolge, nämlich ſeine berühmten Bergleute, ebenfalls in kleinerem Maßſtabe nachgebildet hatte. Wenn dem ſo iſt, wird ſich auch die unter dem Sockel der größeren Figur des Braunſchweigiſchen Landesmuſeums eingeritzte Bezeichnung, die aus den beiden durch einen Horizontalſtrich von einander getrennten Buchſtaben I und F beſteht, leicht dahin erklären laſſen, daß man ſie auf Ferdinand Jürgens, der unter den vier Fürſtenberger Formern dieſes Namens gerade als Figuren-

[1] So enthielt die 1909 bei Helbing verſteigerte Sammlung der Frau E. Knecht-München (Auktionskatalog, Taf. I, Nr. 13) ein Exemplar, deſſen Beſchreibung jedoch zu ungenau iſt, um hier verwertet werden zu können; ferner befand ſich in der Sammlung C. Jourdan-Frankfurt (R. Lepkes Auktionskatalog, Oktbr. 1910, Taf. 33, Nr. 508) ein Exemplar, und ein drittes enthielt eine im Sept. 1917 bei Helbing verſteigerte Sammlung (Katalog, Taf. III, Nr. 141), während ein viertes Herr Bankdirektor Lange in Mainz beſitzt, das vielleicht mit einem der oben genannten identiſch iſt. Das Kaſſeler Exemplar iſt übrigens, wie ich höre, inzwiſchen verkauft.

[2] In den Formenverzeichniſſen wird ſie unter Nr. 8 „Kapitän, den Degen ziehend“ aufgeführt, cf. Chr. Scherer, Das Fürſtenberger Porzellan, S. 10.

former bekannt geworden iſt, bezieht[1], falls man nicht annehmen will, daß unter dem F entweder Feilner als der Modelleur oder vielleicht auch — was bei der Ungleichmäßigkeit der Markierung in jener Frühzeit der Fabrik keineswegs verwunderlich wäre — die Marke der letzteren zu verſtehen ſein würde. Welche von dieſen drei Erklärungen man aber auch vorziehen mag: es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dieſe Figur Fürſtenberg und jener Komödiantenfolge Feilners angehört.

An dieſer Tatſache vermag auch der Umſtand nichts zu ändern, daß das Exemplar der Sammlung Jourdan nach Angabe des Katalogs unter dem Boden an Stelle obiger Buchſtaben eine andere eingepreßte Bezeichnung, nämlich eine Art 2 trug. Auch dieſe Bezeichnung als Initial (= Z) eines Former- oder Boſſierernamens zu deuten, woran man wohl zunächſt denken würde, geht jedoch kaum an, da die Fürſtenberger Fabrikantenliſten keinen Namen enthalten, der hier in Frage kommen könnte. Es bleibt daher nichts übrig als in ihr entweder ein nicht näher zu deutendes Formerzeichen oder auch — was ich am eheſten glauben möchte — eine Modellnummer, nämlich eine 2, zu erkennen. Wenn es hiernach auch ſcheinen könnte, als ob gerade wegen dieſer Unſicherheit in der Deutung dieſer Bezeichnung die Fürſtenberger Herkunft der Figur in Zweifel gezogen werden müſſe, wird dieſe im Gegenteil von neuem durch den Umſtand beſtätigt, daß genau dieſelbe Bezeichnung noch an einer anderen Figur aus dieſer Folge, die jedoch durch die echte Fabrikmarke, das blaue F unter Glaſur, als Fürſtenberger Erzeugnis geſichert iſt, wiederkehrt.

Es iſt die Figur einer **Harlekine** in der Sammlung des Herrn Dr. Liſt in Magdeburg (Abb. 2), die durch die im Troppauer Franz Joſef-Muſeum 1906 veranſtaltete Ausſtellung von europäiſchem Porzellan zum erſten Male weiteren Kreiſen bekannt geworden iſt[2]. Gekleidet in ein buntes Fleckenkoſtüm mit Rüſche um den Hals und einem Dreieckhütchen auf dem kokett zurückgeworfenen Kopf, dreht ſich die Figur in lebhaftem Tanzſchritt, wobei ſie die Rechte auf die Hüfte geſetzt hat, während ſie in der Linken eine Pritſche hält. Die Maße — ſie iſt 0,198 hoch —, die Sockelbildung ſowie der Stil und die flotte Behandlung laſſen außer Zweifel, daß auch dieſe Figur jener Feilnerſchen Serie zugerechnet werden muß. Das ergibt ſich auch aus der Beſchreibung in jener oben erwähnten Luplau-Rombrichſchen Kopienfolge, wie ſie auf Grund der Formenverzeichniſſe der Fabrik in meinem Buche über das Fürſtenberger Porzellan (S. 10 f.) abgedruckt iſt. Da dieſe Beſchreibung für den Nachweis und die Identifizierung jener Feilnerſchen Figuren überhaupt von größter Wichtigkeit iſt, zumal ſie faſt die einzige ſichere Handhabe hierzu bietet, werde ich in der Folge noch öfters auf ſie zurückkommen müſſen. Hier aber ſei vorläufig nur auf Nr. 4 derſelben hingewieſen, wo eine „Harlekine, die rechte Hand in die Seite, mit der Linken die Pritſche haltend" aufgeführt wird, eine Figur, die alſo gerade in ihren Hauptmotiven mit der oben erwähnten Statuette genau übereinſtimmt, ſo daß auch hierdurch deren Zugehörigkeit zur Feilnerſchen Folge nur von neuem beſtätigt wird.

Als ein direktes Gegenſtück zu dieſer Harlekine erſcheint nun die Figur eines in ein buntes Fleckenkoſtüm gekleideten bärtigen Harlekins mit hochkrempigem Hut und

---

[1] Dieſelben beiden Buchſtaben, nur in anderer Zuſammenſtellung, nämlich $\frac{\text{F. I.}}{0}$ begegnen als Marke dieſes Formers auch auf anderen Fürſtenberger Figuren, ſo z. B. in der Gruppe zweier, mit einem Ziegenbock ſpielenden Kinder in Braunſchweiger Privatbeſitz und an einer Apollofigur im Landesmuſeum, beides ebenfalls Modelle Simon Feilners.

[2] Siehe Katalog der Ausſtellung Nr. 854. Ein zweites, noch reicher bemaltes Exemplar, das die eingeritzte Bezeichnung $\frac{\text{I}}{\text{N}}$ trägt, befindet ſich in der Sammlung des Herrn Otto Blohm in Hamburg. Ein drittes unbemaltes Exemplar, das weder die Fabrikmarke noch eine andere Bezeichnung trägt, befindet ſich im Landesmuſeum zu Braunſchweig; ein viertes, ebenfalls unbemalt, aber wiederum mit der Marke verſehen, gehörte 1908 der Sammlung des Freiherrn von Goldſchmidt-Rothſchild in Frankfurt a. M. an; ein fünfter endlich iſt aus der Sammlung Baer-Mannheim gleichfalls in die des Herrn Blohm gelangt.

weißem Kragen, der ſich in tänzelnder Schrittſtellung nach links bewegt, wobei er den Kopf ſeitwärts dreht und die Rechte in ſprechender Geſte halb erhoben hat, während er in der Linken eine Pritſche gegen die Hüfte gepreßt hält (Abb. 3). Dieſe 0,180 hohe Figur befindet ſich in der an guter Fürſtenberger Plaſtik reichen Sammlung des Herrn Otto Blohm in Hamburg, der mir auf meine Bitte nicht nur von dieſer, ſondern auch von mehreren anderen hierher gehörigen Figuren ſeiner Sammlung vortreffliche Photographien zur Verfügung geſtellt und mich auch ſonſt auf jede Weiſe unterſtützt hat. Wie leider faſt alle, ſo trägt auch dieſe Statuette keine Fabrikmarke; doch iſt unter ihrem Sockel ein Zeichen eingeritzt, in dem man eine Art Monogramm, gebildet aus den Buchſtaben W oder N und B, vielleicht aber auch eine Formennummer, nämlich Nr. 3, erkennen könnte. Wie dem aber auch ſei, für den Gang unſerer Unterſuchung dürfte die Ausdeutung dieſer Zeichen ebenſowenig ins Gewicht fallen wie die vieler ähnlicher, die uns noch begegnen werden, die aber ſchon durch die zumeiſt flüchtige und undeutliche Art ihrer Ausführung als etwas Nebenſächliches oder doch nur für den Eingeweihten Verſtändliches gekennzeichnet ſind. Denn abgeſehen von jenen, die ſich z. T. mit Hilfe der Fabrikantenliſten als Former- oder Boſſierermarken erklären laſſen, ſcheinen faſt alle ſolche Bezeichnungen eine nur interne, den inneren Fabrikationsbetrieb betreffende Bedeutung gehabt zu haben; doch ſind wir bis jetzt über ſolche Nebenzeichen an den Erzeugniſſen der deutſchen Porzellanfabriken des 18. Jahrhunderts noch zu wenig unterrichtet, um weitgehende und ſichere Schlüſſe aus ihnen ziehen zu können. Ihr Wert für Unterſuchungen wie die unſrige darf daher m. E. nicht überſchätzt werden; vielmehr ſind ſie nur dann mit Nutzen zu verwenden, wenn, wie z. B. bei den ſoeben erwähnten Figuren des Kapitäns der Sammlung Jourdan und der Harlekine bei Dr. Liſt, dieſelben Zeichen gleichzeitig auf mehreren Figuren wiederkehren und dadurch deren Zuſammengehörigkeit und gleiche Herkunft zu erweiſen vermögen[1]. Wir können daher auch im vorliegenden Falle von jener Bezeichnung zunächſt einmal abſehen, zumal ſich auch ohne ſie mit Zuhülfenahme der Beſchreibung jener Kopienfolge der ziemlich ſichere Nachweis ihrer Zugehörigkeit zu Feilners Folge erbringen läßt. Denn wenn wir hier unter Nr. 3 einen „Harlekin mit Pritſche unter dem linken Arm" verzeichnet finden, dürfte es nicht allzu gewagt erſcheinen, deren Vorbild in jener Blohmſchen Statuette wiederzuerkennen und dieſe den beiden oben erwähnten Figuren anzureihen, zu denen ſie ſchon nach Stil und Auffaſſung, von der Sockelbildung ganz zu ſchweigen, vortrefflich paßt.

In jenem Kopienverzeichnis, auf das wir zunächſt noch einmal zurückkommen müſſen, werden aber noch einige andere Figuren aufgezählt, von denen wir nunmehr ebenfalls die ihnen zu Grunde liegenden Originalmodelle Feilners nachzuweiſen imſtande ſind. An erſter Stelle ſeien hier genannt Nr. 1 „Pantalon mit langem Bart und Mantel" ſowie Nr. 2 „Pantalone mit langem Mantel, unter welchem ſie beide Hände auf dem Rücken hält". Wiederum ſind es zwei Figuren der Sammlung Blohm, deren bloßes Außeres ſchon ſofort an dieſe beiden Masken denken läßt.

In der einen Figur, einem Mann mit langem Spitzbart, kleinem, hochkrempigem Hut, unter dem eine Kappe ſichtbar wird, langem Mantel, engem Wams, Kniehoſen und Gürtel, in dem ein geſtreiftes Tuch und ein kurzes Meſſer ſtecken, wird man unſchwer P a n t a l o n, den venezianiſchen Kaufmann, erkennen (Abb. 4). Weniger leicht iſt dagegen die andere, anſcheinend im Brande etwas geſchwundene ſowie leider ſtark beſchädigte und mehrfach gekittete Figur zu erklären, die ein junges Mädchen in männlicher Verkleidung mit kurzer Weſte, Kniehoſen, Pelzbarett und Dolch im Gürtel darſtellt: eine ſchlanke, leicht nach vorn geneigte Geſtalt, die in etwas geſpreizter Bewegung dahinſchreitet, indem ſie „beide Hände auf dem Rücken" unter einem langen, herabfallenden Mantel verborgen hält (Abb. 5).

[1] Ein gutes Beiſpiel hierfür ſind die Veilsdorfer Komödianten mit ihrem eingeritzten Zeichen $\frac{E\ 2}{P}$, cf. Graul-Kurzwelly, Altthüringer Porzellan (1901), Taf. 56.

Richard Stettiner hat zuerst, wie mir Herr Blohm mitteilt, diese beiden Figuren als Fürstenberger Erzeugnisse angesprochen und mit Nr. 1 und Nr. 2 unserer Kopienfolge in Verbindung gebracht[1]. Und in der Tat dürfte es auch hier keinem Zweifel unterliegen, daß wir in ihnen die Modelle Feilners, nach denen später jene beiden Figuren kopiert wurden, vor uns haben. Denn hierfür spricht nicht nur die obige Beschreibung, die, so knapp sie auch sein mag, doch zur Identifizierung, besonders bei Nr. 2, vollkommen ausreicht, sondern auch hier wieder ihr gesamter Kunstcharakter, wozu dann noch die Maße — 0,195 bzw. 0,190 hoch — sowie die völlig gleichartigen, mit Blümchen belegten Sockel kommen. Leider sind auch diese Figuren mit keiner Fabrikmarke versehen; doch tragen sie unter dem Boden ein eingeritztes W bzw. ein eingedrücktes I[2], zwei Buchstaben, die sich ohne Zwang auf die Fürstenberger Former Wegner und Jürgens, vermutlich wieder der oben genannte I. F. Jürgens, deuten lassen.

Außer diesen werden aber noch vier weitere Figuren im Verzeichnis jener Kopienfolge kurz beschrieben, deren ursprüngliche Vorbilder von Feilners Hand nunmehr ebenfalls aus langer Vergessenheit ans Licht des Tages getreten sind. Im Jahre 1916 tauchte im Kunsthandel zu Frankfurt a. M. bei I. und S. Goldschmidt, zusammen mit einer anderen Figur derselben Reihe, von der noch zu sprechen sein wird, eine Figur auf, eine 0,195 hohe kräftige Gestalt mit engem, gestreiftem Wams, ebensolchen langen Hosen, Mantel, Halskrause und baschlikartiger Kopfbedeckung, die in Schrittstellung, die Zither spielend, wiederum eine Maske der italienischen Komödie verkörpert[3] (Abb. 8). In ihr jenen „Bagolin mit Zither" zu erkennen (Nr. 5 der Luplau-Rombrichschen Kopienfolge), lag aber im vorliegenden Falle um so näher, als auch von dieser Figur Wiederholungen in dem verkleinerten Maßstab jener Folge erhalten sind, die, sozusagen, fast wörtlich mit jener Frankfurter Figur übereinstimmen[4] (Abb. 7). Der einzige bemerkenswerte Unterschied besteht in der Standfläche, die an Stelle der dort aufgelegten Blümchen flach aufgeformte Rocaillen, genau wie bei der oben erwähnten kleinen Kopie des Kapitäns, zeigt.

Während aber diese Figur, mag sie nun Bagolin, den Diener Pantalons, Razullo oder Scaramuz vorstellen, weder Marke noch sonstige Zeichen trägt, findet sich bei einer anderen, gleichfalls hierher gehörigen, abermals eine eingeritzte Bezeichnung, die wiederum fast völlig genau der jener Harlekinstatuette der Sammlung Blohm entspricht. Im Auktionskatalog der Sammlung Hirth, die im November 1916 bei Helbing in München unter den Hammer kam, ist auf Tafel VI, Nr. 103 eine Statuette abgebildet, die ohne weiteres als zum Typenbestande der italienischen Komödie und bei genauerer Vergleichung auch als zu unserer Fürstenberger Folge gehörig zu erkennen ist (Abb. 6). Als Fürstenberger Erzeugnis wurde sie daher durch dieselbe Frankfurter Firma I. und S. Goldschmidt, in deren Besitz die Figur gelangte[5], später dem Landesmuseum zu Braunschweig angeboten, während sie im Hirthschen Auktionskatalog noch als ein Modell Kändlers Meißen zugewiesen war. Indessen paßt sie bei dem ganzen Realismus ihrer äußeren Erscheinung und der höchst lebendigen Gebärdensprache mit der charakteristischen Haltung der Hände so vortrefflich in den Kreis der bisher betrachteten Statuetten, daß sie, auch wenn man nicht die Maße — 0,205 hoch — und die Sockelbildung in

---

[1] Ob die Benennung von Nr. 2 als Pantalone richtig ist, soll hier nicht näher untersucht werden, zumal die Benennung der verschiedenen Typen der comedia dell' arte bekanntlich bis zum heutigen Tage noch sehr schwankt. Vermutlich dürfte jedoch in obiger Figur eher eine verkleidete Dienerin (vielleicht der Isabella) als Pantalone zu erkennen sein.

[2] Falls es nicht, was fast wahrscheinlicher ist, eine 1 sein soll.

[3] Eine Wiederholung bei Dr. List-Magdeburg, abgebildet Burlington Magazine XIV zu p. 218, Plate II, Fig. 10 und bei O. Blohm, diese mit dem Zeichen der Braunschweiger Kapitänfigur.

[4] Ein Exemplar befand sich 1910 im Berliner Kunsthandel bei Lissauer, ein zweites, hier abgebildet, hat vor kurzem das Landesmuseum in Braunschweig aus hiesigem Privatbesitz erworben.

[5] Die Figur ist im September 1917 in den Besitz der Kunst- und Antiquitätenhandlung von W. Löhr in Braunschweig übergegangen, von der sie später ebenfalls Herr Blohm erwarb.

Betracht ziehen will, sich sofort als ein naher Geistesverwandter jener zu erkennen gibt. Ganz besonders ist es das scharf modellierte Gesicht, das in seiner charakteristischen Häßlichkeit so lebenswahr und fast porträtartig anmutet, daß man unwillkürlich an die Fürstenberger Bergleute, jene zweite große Figurenfolge Simon Feilners, erinnert wird. Es kann daher kaum überraschen, daß wir auch diese Figur unter jenen Luplauschen Kopien wiederfinden. Wenn nämlich unter Nr. 12 dieser Reihe ein „Doktor Balvarel, mit großem Hut, beide Hände vorgestreckt und ein Paar Handschuhe in den Gürtel steckend" angeführt wird, so genügt schon diese kurze Beschreibung, um ohne weiteres die Identität dieser Figur mit der Blohmschen und damit zugleich auch die Deutung der letzteren auf den Dottore der italienischen Komödie sicher zu stellen.

War es in diesem Falle außer der allgemeinen Ähnlichkeit und der engen Beziehung der Figur zu Luplaus Kopienfolge auch die gleiche Art der Bezeichnung, die ihre Zuweisung zu unserer Folge rechtfertigte, so veranlassen mich dieselben Gründe, auch noch eine dritte Figur ihr zuzuweisen, deren genauere Kenntnis ich der Freundlichkeit ihres Besitzers, des Herrn Bankdirektors Lange in Mainz, verdanke. In dessen Sammlung befindet sich zugleich mit den Statuetten des oben an erster Stelle erwähnten Kapitäns und eines weiter unten noch zu behandelnden Pierrots die Figur eines Kavaliers, der, bekleidet mit offenem Rock, pelzbesetzter halboffener Schoßweste, unter der das Spitzenjabot sichtbar wird, kurzen Kniehosen, langen Gamaschen und Schnallenschuhen sowie mit pelzverbrämten Dreispitz auf dem Kopfe in der Pose eines Fechters oder Duellanten dasteht, indem er in der halberhobenen Rechten den Degen hält, während er die gespreizte Linke in bezeichnender Gebärde vorstreckt[1] (Abb. 14). Dabei blickt er, höchste Anspannung in den etwas abgelebten, fast porträtartigen Zügen, die wieder lebhaft die Erinnerung an Feilners Bergleute wachrufen, scharf den Gegner an, so daß die Figur in Haltung und Ausdruck gleich lebensvoll und charakteristisch erscheint. Fügt sie sich schon aus diesem Grunde ganz von selbst in den Kreis der oben genannten Figuren ein, so erst recht, wenn wir sehen, wie ihre unter dem Sockel eingeritzte Bezeichnung wiederum mit der des Kapitäns der Sammlung Jourdan sowie der Harlekine der Sammlung List aufs genaueste übereinstimmt. Zu allem Überfluß können wir aber, wie ich glaube, auch diesen Kavalier noch unter den Kopien Luplaus nachweisen; wenigstens liegt es nahe, in Nr. 6 jener Folge „Cinthio mit Degen in der Hand", die mit unserer Figur identische Maske des Cinthio, des Geliebten der Isabella, zu vermuten.

Ganz ähnlich liegt endlich der Fall bei einer vierten, 0,210 hohen Figur, die wiederum der Sammlung des Herrn Otto Blohm in Hamburg angehört und anscheinend Scaramuz darstellt, wie er, gekleidet in ein schwarzes, mit Gold und Rot eingefaßtes Kostüm, das bis auf die Kniehosen fast ganz dem des oben genannten Bagolin entspricht, in lebhafter Bewegung herbeieilt, in der ausgestreckten Rechten drei Briefe, in der Linken einen Beutel haltend[2] (Abb. 9). Es bedarf keiner weiteren Worte, um auch diese in Bewegung wie im Ausdruck gleich lebenswahre Figur ohne Zögern unserer Folge anzuschließen und in ihr das Vorbild für Nr. 7 der Kopienreihe „Scarametz, in der rechten Hand zwei Briefe, in der Linken einen Beutel" zu erkennen; um so mehr als wir auch in diesem Falle wieder die verkleinerte Luplausche Kopie, wenn auch nur in einer modernen, im Landesmuseum zu Braunschweig aufbewahrten Ausformung besitzen, die in allem Wesentlichen mit dem Modell der Sammlung Blohm übereinstimmt (Abb. 11).

Nicht ganz so sicher wie bei den bisher betrachteten neun Figuren läßt sich dagegen eine weitere in Beziehung zu Luplaus Kopienfolge bringen, obwohl ihre Zugehörigkeit

---

[1] Ein zweites weißes Exemplar besitzt das Bayrische Nationalmuseum in München; doch wird dasselbe hier der Wiener Fabrik zugeschrieben (Vergl. Friedrich H. Hofmann, Das europäische Porzellan des Bayrischen Nationalmuseums. Katalog 1908, Nr. 1021 und Folnesics-Braun, Die K. K. Wiener Porzellan-Manufaktur 1907, S. 160 ff.).

[2] Unter dem Sockel eingeritzt F : I1 und aufgemalt in Schwarz Nr. 2. Zur Bezeichnung vergleiche man die des Braunschweiger Kapitäns und des Blohmschen Bagolins.

zu jenen kaum ernsthaft in Zweifel gezogen werden wird. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe besitzt die unbemalte Statuette eines italienischen Komödianten, die nach ihrer Tracht, welche im wesentlichen der des eben erwähnten Scaramuz gleicht, wohl als Mezzetino (Mezetin) angesprochen werden darf[1] (Abb. 12). Die 0,195 hohe Figur trägt eine baschlikartige Kopfbedeckung, enges Wams mit Kragen, Kniehosen, Schnallenschuhe und einen Mantel, der in malerischem Wurf um den Unterkörper und linken Arm geschlungen ist. Sie steht, an einen Baumstamm gelehnt, auf dem rechten Bein, während das linke leicht seitwärts gesetzt ist, und hat den Oberkörper etwas zur Seite und zurückgelehnt, wobei der rechte Arm erhoben, so daß die Hand fast das Gesicht berührt, der linke aber ausgestreckt ist. Gesten und Bewegungsmotiv sind nicht ohne weiteres klar, zumal der Künstler dem lebendigen Spiel der Hände und insbesondere der rechten Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger offenbar noch eine besondere Bedeutung beilegen wollte, die wohl erst aus der Gruppierung und dem unmittelbaren Zusammenspiel der Figur mit einer anderen verständlich werden dürfte. Da außerdem auch jede Charakterisierung durch äußere Attribute wie bei den meisten der vorerwähnten Statuetten fehlt, ist eine Beschreibung der Figur mit den knappen Worten jenes Kopienverzeichnisses gewiß nicht leicht. Wenn daher unter Nr. 15 desselben „Mezetin, eine sich streckende Figur" aufgeführt wird, wäre es nicht unmöglich, daß der Schreiber des Verzeichnisses hierbei unsere Statuette vor Augen gehabt haben könnte, da in der Tat deren Hauptbewegungsmotiv und zugleich das für sie charakteristischste Kennzeichen sich ganz gut als ein sich Strecken oder Dehnen, vielleicht im Zusammenhang mit einer bestimmten mimischen Handlung oder einem Tanz deuten ließe[2].

Wir begnügen uns vorläufig mit dem Nachweis dieser zehn, wohl sicher zu Feilners Folge gehörigen Figuren und wollen nunmehr versuchen, ob es nicht auf anderem Wege gelingt, noch einige weitere festzustellen.

Schon vor längeren Jahren ist durch einen glücklichen Fund neues Licht über die ganze Frage nach jenen Fürstenberger Komödianten verbreitet worden. Nachdem schon E. W. Braun die Aufmerksamkeit auf eine Serie interessanter Komödiantenfiguren, die bei einer Troppauer Ausstellung im Jahre 1906 zutage kamen[3] und von ihm als Erzeugnisse der Höchster Frühzeit festgestellt wurden, gelenkt und bald darauf in einem besonderen Aufsatz über die „Frühzeit der figuralen Plastik der Höchster Porzellanfabrik"[4] dieselben Figuren nochmals eingehender behandelt hatte, hat dann später H. C. Krüger in seinem, an vielen vortrefflichen Beobachtungen reichen Vorwort zum Auktionskatalog der Sammlung Jourdan[5] zum ersten Male auf die große Übereinstimmung zweier Figuren aus dieser Höchster Serie mit zwei entsprechenden Fürstenberger Figuren hingewiesen und hieraus den naheliegenden Schluß gezogen, daß wie diese, so auch jene Höchster Serie von Simon Feilner modelliert worden sei.

Ohne auf diese, beim ersten Blick sehr ansprechende Schlußfolgerung vorläufig näher einzugehen, wollen wir zunächst untersuchen, ob und inwieweit jene von Krüger behauptete Übereinstimmung beider Figurenreihen zu Recht besteht. Es ist das Verdienst

[1] Es ist interessant, daß, wie mir M. Sauerlandt mitteilt, schon J. Brinckmann 1897 die Figur als Fürstenberger Erzeugnis bestimmte, später aber wieder zweifelhaft an dieser Bestimmung geworden ist. Übrigens scheint sich nach einer Mitteilung des Herrn Bankdirektors Lange in Mainz ein zweites bemaltes Exemplar in der Sammlung der Frau Mandel in Wiesbaden befunden zu haben, das dann später in den Berliner Kunsthandel gelangte, wo es sich anscheinend noch Ende 1920 befand.

[2] Zwei nicht nur im Kostüm, sondern auch in Haltung und Bewegung ganz ähnliche Frankenthaler Figuren sind abgebildet in dem Werke von Friedrich H. Hofmann, Frankenthaler Porzellan I (1911), Taf. 16, Nr. 59 und 61. Jene wird als Scapin, diese als Pierrot gedeutet, was jedoch nicht richtig ist. Die Ähnlichkeit beider mit der Hamburger Figur beweist indessen, daß alle drei dieselbe Maske vorstellen, für die wohl diese Auffassung typisch war; vielleicht gehen sie auch alle auf die gleiche Vorlage zurück.

[3] Siehe Katalog Nr. 701—706.

[4] Kunst und Kunsthandwerk IX (1906), S. 538 ff.

[5] Lepke Katalog 1585 (18. Oktober 1910), S. 16 f.

Abb. 6. Doktor Balvarel.
Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

Abb. 7. Bagolin.
Braunschweig, Landesmuseum.

Abb. 8. Bagolin mit Zither.
Kunsthandel, Frankfurt. 1916.

Abb. 9. Scaramuz.
Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

Abb. 10. Isabella.
Privatbesitz, Wien. 1909.

Abb. 11. Scaramuz. Moderne Ausformung.
Braunschweig, Landesmuseum.

Abb. 12. Mezetin (?).
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.

Abb. 13. Pantalon (Seitenansicht).
Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

Abb. 14. Cynthio.
Sammlung H. Lange, Mainz.

Abb. 15. Pierrot.
Smlg. H. Lange, Mainz.

Friedr. H. Hofmanns, die zuerst bekannt gewordenen neun Figuren der Höchster Serie, zu denen dann später noch eine Kolombine der ehemaligen „Collektion Francis M. Baer-London"[1] und ein Pantalon im Besitze des Rechtsanwalts Dr. Strauß in Heidelberg[2] kamen, zusammengestellt, abgebildet und kurz besprochen zu haben[3]. Nun genügt schon ein Blick auf diese Abbildungen, um unter ihnen sofort wenigstens sieben der oben abgebildeten Fürstenberger Komödianten wiederzuerkennen, nämlich die Figuren des Kapitäns (Abb. 9, bei Hofmann, S. 141), der verkleideten Dienerin (Abb. 7, S. 141), des Harlekins und der tanzenden Harlekine (Abb. 6 und 10, S. 51), des Scaramuz mit Briefen und Beutel (Abb. 5, S. 140), des Pantalone (Abb. 11, S. 52) und des zuletzt besprochenen Mezetins (Abb. 1, S. 139). Es ist nicht nur die allgemeine Ähnlichkeit in der gesamten äußeren Erscheinung wie in den hauptsächlichsten Stellungs- und Bewegungsmotiven, sondern es sind auch zahlreiche Einzelheiten, vor allem im Kostüm, die sich hier wie dort finden und unzweideutig auf einen unmittelbaren Zusammenhang beider Figurenreihen hindeuten.

Auch von einer weiteren Figur dieser Höchster Serie, einem Pierrot der Sammlung Baer in Mannheim (Abb. 3, S. 139, bei Hofmann), ist inzwischen eine größere Wiederholung festgestellt worden. Gleichzeitig mit jenem zitherspielenden Bagolin und aus derselben Quelle stammend (Antiquitätenhandlung von I. und S. Goldschmidt in Frankfurt a. M.), aus der sie später in die Sammlung Lange-Mainz gelangte, wurde nämlich die interessante 0,220 hohe Statuette eines Pierrots bekannt, der, gekleidet in ein weißes, mit schmalen, eisenroten Rändern besetztes Kostüm, mit doppeltem Kragen, eisenroter Kappe und weißem Hut darüber, sich mit emporgezogenen Schultern und eng an den Körper gelegten Oberarmen, wobei er die Hände lose herabhängen läßt, in langsamen, tänzelnden Schritte nähert: eine außerordentlich lebensvolle, in der Haltung des Körpers wie im Ausdruck des Kopfes vortrefflich charakterisierte Figur, die in gewissem Sinne dem Gilles auf Watteaus berühmtem Bilde der Sammlung La Caze im Louvre verwandt erscheint[4] (Abb. 15).

Freilich läßt sich dieser Pierrot mit keiner der in dem Kopienverzeichnis erwähnten Masken zusammenbringen. Vergleicht man ihn aber mit obigen zehn Figuren, so wird man finden, daß er wiederum nicht nur in den Maßen und der Sockelbildung, sondern auch in seinem ganzen Habitus sowie in Stil und Auffassung so unmittelbar mit jenen übereinstimmt, daß sich eine solche Übereinstimmung nur durch die Annahme, daß alle diese Figuren als eine eng zusammenhängende Folge aus ein und derselben Hand hervorgegangen seien, erklären läßt. Dem widerspricht auch nicht die unter dem Sockel des Pierrot eingeritzte Bezeichnung, die aus einem B, das man auf den Namen des Figurenformers Becker deuten könnte, und drei anderen Zeichen besteht, in denen ich Nr. 22 erkennen möchte, wobei es jedoch unentschieden bleiben muß, ob sich diese Nummer auf das gesamte Formenverzeichnis der Fabrik oder nur auf die vorliegende Figurenserie bezieht. In letzterem Falle würde freilich die Gesamtzahl der hierzu gehörigen Figuren eine ungewöhnlich hohe gewesen sein und die Zahl der zu jener Kopienfolge gehörigen Modelle (15) nicht unerheblich überschritten haben. Wie dem aber auch sei, jedenfalls darf diese Pierrotstatuette von jenen zehn Figuren nicht getrennt werden, und wenn diese letzteren zu Feilners Komödiantenfolge gehören, wird man dasselbe auch von jener annehmen müssen.

---

[1] Siehe Helbings Auktionskatalog vom 12. 3. 1913, Nr. 50, mit Abbildung S. 22 u. Mitteilungen der Galerie Helbing-München II (1913), S. 51, Nr. 10.

[2] Abgebild. Mitteilungen der Galerie Helbing II (1913), S. 52, Nr. 11.

[3] Mitteilungen der Galerie Helbing I (1912), S. 139 ff., Nr. 1—9.

[4] Ein zweites, ähnlich bemaltes Exemplar kam in der bei Helbing am 28. Sept. 1917 versteigerten Sammlung von Porzellanen vor (Auktionskalalog Nr. 142, Taf. XI), während ein vor einiger Zeit in den Besitz des hiesigen Kunsthändlers W. Löhr gelangtes drittes Exemplar bezüglich seiner Bemalung nicht ganz einwandfrei erschien.

Somit ergibt sich also vorläufig bei acht Figuren beider Serien eine in allen Hauptzügen fast völlig genaue Übereinstimmung.

Von den übrigen Höchster Typen läßt sich dagegen keiner weiter mit einiger Sicherheit zu den entsprechenden Figuren der Luplauschen Kopienfolge in Beziehung setzen, es sei denn, daß man die Höchster Statuette der sog. Isabella (Abb. 8 bei Hofmann, S. 141) mit Nr. 9 jener Folge „Ragonde, die linke Hand in die Seite, mit der Rechten den Rock fassend"[1] identifizieren wolle. Doch scheinen dem gewisse Bedenken entgegenzustehen, auf die hier kurz eingegangen werden muß.

Gleichzeitig mit dem jetzt im Landesmuseum zu Braunschweig befindlichen unbemalten Exemplar der Fürstenberger tanzenden Harlekine tauchte nämlich im Wiener Kunsthandel eine andere, ebenfalls weiße Figur auf, die nach ihrem Kostüm und der ganzen Charakterisierung wohl als Isabella, die Geliebte des prahlerischen Kapitäns Rodomondo, gedeutet werden konnte[2] (Abb. 10). Denn hierfür sprach schon die Tracht: der in steifen, geraden Falten liegende Kleiderrock, das lose darübergezogene mantelartige Gewand, das sie mit der Rechten gefaßt, während sie die Linke in einen Bausch desselben gesteckt hat, sowie vor allem der charakteristische Kopfputz mit den aufrechtstehenden Federn[3]. Diese Tracht kennzeichnet in Verbindung mit der ruhigen und etwas stolzen Haltung die vornehme Dame, als die uns unter den weiblichen Masken der italienischen Stegreifkomödie gerade Isabella entgegentritt. Nun wird zwar in der Fürstenberger Kopienfolge unter Nr. 11 eine „Isabella, mit beiden Händen die Schürze haltend" aufgeführt; da aber diese Beschreibung ganz und gar nicht auf diese Maske, sondern eher auf die der Ragonde paßt, wäre es nicht unmöglich, daß hier eine Verwechslung vorläge und Isabella vielmehr mit Nr. 9 der Kopienfolge gemeint gewesen wäre. Freilich entspricht die hier gegebene Beschreibung „die linke Hand in die Seite, mit der Rechten den Rock fassend", auch nicht ganz genau unserer Figur, da diese die Linke vorn in den halboffenen Mantel gesteckt hat; indessen ließe sich eine solche Abweichung wohl erklären, falls man eine nur oberflächliche Betrachtung oder das in diesem Kopienverzeichnis allgemein hervortretende Bestreben nach einer möglichst knappen Fassung voraussetzen würde. Alsdann aber ließe sich auch diese Figur der Fürstenberger Komödiantenfolge einfügen, wofür ja nicht nur wieder die gleiche Beschaffenheit des Sockels und die Maße (0,205 hoch), sondern auch der Umstand sprechen würden, daß sie gleichzeitig mit jener tanzenden Harlekine und also offenbar aus derselben Quelle herrührend bekannt wurde[4].

In der Bildung des Sockels und den Maßen, ferner aber auch im Stil und in der Tracht — man beachte z. B. die Halsrüsche und den steif vom Körper abstehenden glockenförmigen Rock mit den geraden tiefen Falten — stimmt nun wieder mit der

---

[1] Dieselben beiden Motive finden sich genau wieder bei einer Figur der Sammlung Dr. Darmstädter-Berlin (abg. Burlington Magazine a. a. O. Pl. I, Nr. 4 und Chr. Scherer, das Fürstenberger Porzellan, Abb. 2) und deren Wiederholungen im Landesmuseum zu Braunschweig und im Kunstgewerbemuseum zu Dresden. Doch schließen hier schon Maße und Sockelbildung die Zugehörigkeit der Figur zu unserer Fürstenberger Folge aus, obwohl das Braunschweiger Exemplar (ohne Halbmaske) die F-Marke trägt, die freilich in Blau auf der Glasur offenbar später aufgemalt ist. Ich glaube vielmehr, daß diese Figur zu jener Folge zu rechnen ist, die man Kloster Veilsdorf zuschreibt, zumal das Dresdner Exemplar dieselben eingeritzten Zeichen trägt wie auch andere Modelle dieser Veilsdorfer Folge, cf. Graul-Kurzwelly, Altthüringer Porzellan, S. 41.

[2] Die 0,205 hohe Figur, die am Boden eingeritzt die Bezeichnung W 2 (= W 2 ?) trug, ist wohl dieselbe, die Braun später (1901) im Burlington Magazine XIV zu p. 218, Plate I, Nr. 3 als in der Sammlung G. Eißler in Wien befindlich veröffentlicht hat. Ein zweites, bemaltes Exemplar, jedoch ohne den charakteristischen Kopfputz, der aber auf Grund von Spuren vorhanden gewesen zu sein scheint, besitzt Herr O Blohm in Hamburg.

[3] Vergl. hierzu die Isabella auf dem von mir veröffentlichten Stich von I.M. Probst nach Schübler: Porzellanfiguren von italienischen Komödianten und ihre Vorlagen (Cicerone II, S. 261, ff., Abb. 8).

[4] Die am Boden eingeritzte Bezeichnung W² würde dann auf den Former Wegener bezogen werden können.

zuletzt genannten Figur eine andere auffällig überein, von der sich ein Exemplar, das E. W. Braun im Burlington Magazine 1909, S. 217 erwähnt und auf Taf. I, Nr. 1 abgebildet hat, im Schlosse Wilhelmsthal bei Kassel befinden soll. Diese Figur mit Häubchen, kurzem Schoßjäckchen über dem verschnürten Mieder, Rock und Schürze, steht wie deklamierend da, wobei sie die rechte Hand auf die Brust gelegt hat, in der ausgestreckten Linken aber eine Maske hält[1]. Letzteres Motiv aber ist es, das die Colombine, Nr. 13 der Luplau-Rombrichschen Folge, besonders kennzeichnet, so daß sich vielleicht auch hinter dieser Figur noch eine weitere aus der Feilnerschen Folge verbirgt[2]. Indessen möchte ich sowohl bei dieser wie bei der vorgenannten Figur hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu jener Folge nicht mehr als eine bloße Vermutung äußern; denn ich verkenne nicht, daß beide schon im Hinblick auf ihre ungewönlich ruhige und fast temperamentlose Haltung, mag diese auch gerade bei Isabella durchaus begründet sein, nicht recht in den Kreis der übrigen, so flott und geistreich behandelten Gestalten zu passen scheinen.

Wie man sich also auch zur Identität jener Wiener Statuette mit der Isabella der Höchster Folge sowie weiterhin zu ihrer und der Wilhelmsthaler Figur Zugehörigkeit zur Fürstenberger Folge stellen mag: in jedem Falle wird es sich hier nur um eine mehr äußerliche, auf gewissen Einzelmotiven beruhende Ähnlichkeit, keineswegs aber um eine so genaue Übereinstimmung handeln, wie wir sie bei jenen zuvor genannten Figuren feststellen konnten. Immerhin wird man auch diesen beiden Figuren bei der Frage nach dem Zusammenhang der Fürstenberger und Höchster Folge eine gewisse Beachtung schenken dürfen. Daß aber ein solcher Zusammenhang, um hiermit nochmals auf jene Vermutung Krügers zurückzukommen, in der Tat besteht, ja, daß derselbe sogar als ein sehr naher und enger bezeichnet werden muß, dürfte obige Betrachtung dargetan haben.

Wie öfters, scheint es sich also auch im vorliegenden Falle um die Nachbildung von Modellen einer Fabrik durch eine andere zu handeln, ein im 18. Jahrhundert bekanntlich durchaus übliches Verfahren, das durch den mangelnden Musterschutz in Verbindung mit der Freizügigkeit der Künstler und ihrem beständigen Wandern von Fabrik zu Fabrik ganz wesentlich erleichtert wurde. Während sich aber hierbei die Modelleure im allgemeinen ihre Modelle aus jeder sich nur darbietenden Quelle anzueignen und in der Regel mehr oder weniger getreu zu kopieren pflegten, dürfte hier der Fall von vornherein insofern anders liegen, als es sich um einen Künstler handelt, der selbständig genug war, um nicht ohne weiteres von fremdem Gute zehren und die Erfindungen anderer einfach nachbilden zu müssen.

Simon Feilner, der Modelleur jener Fürstenberger Figuren, war zwar aus bescheidenen Anfängen hervorgegangen, durch seine Tüchtigkeit aber rasch zu immer angeseheneren Stellungen emporgestiegen und schließlich einer der sachkundigsten Keramiker seiner Zeit geworden[3]. Als solcher mit allen Gebieten seines Faches wohlvertraut, scheint er doch sein Bestes als Modelleur geleistet zu haben. So muß er ohne Frage auch schon in Höchst, wo er seine keramische Laufbahn begann und mit Blumenmalerei beschäftigt war, als Modelleur tätig gewesen sein, da er sonst kaum sofort nach seiner Übersiedelung nach Fürstenberg zum Modellmeister ernannt und imstande gewesen wäre, schon ein Jahr nach seinem Weggang von Höchst so hervorragende Werke wie jene Komödianten zu schaffen, die nicht nur ein hohes Maß natürlicher Begabung, sondern

[1] Auch von dieser Figur besitzt Herr Blohm eine Wiederholung in diskreter Bemalung; doch hält hier die schlecht ergänzte linke Hand keine Maske; am Sockel ein eingeritztes B, das wiederum auf Becker gedeutet werden könnte.

[2] Dasselbe könnte auch bei der von Braun a. a. O., Taf. I, Nr. 2 abgebildeten Figur mit Halbmaske im Museum of fine arts zu Boston gelten, die in Haltung und Stil wieder mit der Wilhelmsthaler durchaus übereinstimmt; doch ist diese Figur unter den Luplauschen Kopien nicht nachzuweisen.

[3] Siehe meinen Aufsatz über den Künstler im Thieme-Becker-Künstlerlexikon.

auch eine längere Übung in der Kunst des Modellierens voraussetzen. Welcher Anteil Feilner an der Höchster Frühplastik gebührt, hat sich freilich noch nicht ermitteln lassen, und es beruht auf bloßer Vermutung, wenn man ihm, wie es vor allem Krüger[1], durch die äußere Ähnlichkeit verführt, versucht hat, außer anderen Modellen auch jene Höchster Komödiantenfolge zuweisen möchte. Ob und inwieweit ein solcher Versuch als geglückt angesehen werden kann, mag eine kurze Stilvergleichung lehren.

Was schon bei flüchtiger Betrachtung sofort ins Auge fallen muß, ist der große Unterschied in den Proportionen beider Figurenreihen. Bei der Höchster Serie handel es sich fast durchweg um Gestalten von gedrungenem und untersetztem Körperbau, mehr oder weniger derb und bäuerisch in ihrer ganzen Erscheinung und schwerfällig, ja plump in ihren Bewegungen[2]. Im schärfsten Gegensatz hierzu zeigen die Figuren der Fürstenberger Serie, vielleicht mit alleiniger Ausnahme des Doktor Balvarel, bei dem jedoch dieser Unterschied offenbar beabsichtigt war und im Zusammenhang mit der ganzen charakteristischen Häßlichkeit der Maske zu stehen scheint, eine deutliche Neigung zum Schlanken und Gestreckten, und diese, wenn ich so sagen darf, mehr aristokratische Körperbildung kommt auch in der ganzen Haltung der Figuren, in ihren gefälligeren Stellungen und temperamentvolleren Bewegungen fast überall zum Ausdruck. Man betrachte daraufhin z. B. die Figur des Kapitäns beider Serien. Während der Höchster Kapitän in deutlichem Vorwärtsschreiten bei stark gebogenem Knie und erhobenem linken Fuße begriffen ist, hat der Fürstenberger, eine kräftige und dabei doch elastische Gestalt von gestreckter Haltung, beide Füße auf den Boden aufgesetzt, wobei der linke ein wenig schräg hinter den rechten zurückgestellt ist. Auf diese Weise bewegt sich die Figur, sei es gewollt oder ungewollt, in einer Art vom gemessenem Tanzschritt oder, vielleicht genauer noch, in einer bestimmten Tanzposition des Menuett, wie sie in den choreographischen Lehrbüchern jener Zeit beschrieben und auf Bildern und Stichen des 18. Jahrhunderts nicht selten zu sehen ist. Es ist also eine mehr durchdachte und überlegte Stellung, die diese Figur von ihrem Höchster Gegenstück unterscheidet und ihr zugleich den Anschein einer gewissen Vornehmheit und natürlichen Grazie verleiht.

Ganz ähnlich liegt der Fall beim Pierrot. Zeigt sich uns nämlich in der Höchster Figur nichts weiter als ein singend und wie berauscht im Tanze dahinhüpfender Tölpel, so hat der Fürstenberger Modelleur diesen Typus trotz scheinbarer Beibehaltung der Hauptmotive doch so umgestaltet, daß fast eine neue, jedenfalls aber eine psychologisch ungleich interessantere Schöpfung daraus geworden ist. Vom Tanzmotiv hat er zwar die gekreuzten Beine beibehalten, aber aus dem Tanzschritt selbst ein vorsichtiges, zögerndes Heranschleichen gemacht und diesen Eindruck durch die hart am Rumpfe anliegenden Oberarme und den komisch ängstlichen Ausdruck des gerade ausblickenden und fein charakterisierten Gesichts noch zu steigern verstanden. Und gerade in dieser geistreichen Umgestaltung übernommener Motive wie in der schärferen Akzentuierung der Gesichter liegt, wie mir scheint, die besondere Stärke und Eigenart des Fürstenberger Modelleurs gegenüber seinem Höchster Kollegen; daneben freilich auch in der schon oben berührten grundsätzlichen Änderung der Größenverhältnisse und Proportionen seiner Figuren, wie dieses schon die beiden oben erwähnten Statuetten, noch deutlicher aber die der verkleideten Dienerin und des Pantalone zeigen (Abb. 13, Seitenansicht des Pantalon).

Aus zwei untersetzten Gestalten von kräftigem, ja beinahe derbem Körperbau und schwerfälligen Bewegungen hat hier die Kunst des Modelleurs zwei schlanke und biegsame Gestalten mit feinen und zierlichen Gliedern geschaffen und diese Neugestaltung

---

[1] a. a. O., S. 16. Vergl. auch A. Brüning, Porzellan. Neu bearbeitet von L. Schnorr von Carolsfeld 1914, S. 187.

[2] Braun a. a. O. charakterisiert sie sehr gut mit den Worten „es sind kurze plumpe Gestalten, wenig bewegt und mit zu großen Händen; die Arme, Beine und der Leib sind absolut nicht durchmodelliert.

noch dadurch augenfälliger zu machen gewußt, daß er mit künstlerischem Feingefühl nicht nur die schwere Masse der die Höchster Figuren umkleidenden Gewänder milderte und seinen Figuren ein dem Körper sich enger anschmiegendes Kostüm verlieh, sondern auch in Verbindung hiermit die lastende Kopfbedeckung seiner Vorbilder in ein leichtes Mützchen bzw. in ein flaches Hütchen mit niedriger Krämpe umwandelte. Daß er schließlich auch hier wieder den Köpfen besondere Sorgfalt schenkte, indem er sie durch scharfe Betonung gewisser Züge — man beachte z. B. die Hakennase und den steifen Spitzbart Pantalons — noch pikanter und charakteristischer zu gestalten suchte, sei nur nebenbei bemerkt, obwohl gerade hierauf, wie wir sahen, ein gut Teil der künstlerischen Gesamtwirkung der Fürstenberger Statuetten beruht.

Ähnliche Unterschiede nach Stil und Auffassung ergeben sich auch bei den übrigen Figuren, wenn sie bei diesen auch nicht so scharf hervortreten wie es bei den vier soeben besprochenen der Fall ist. Jedenfalls genügen aber diese Beispiele, um darzutun, daß beide Serien unmöglich von ein und derselben Hand geschaffen sein können[1]. Es erscheint undenkbar, daß der Urheber der Höchster Serie innerhalb weniger Jahre seinen Stil und seine künstlerische Auffassungsweise derartig geändert habe, daß ihm auch die Fürstenberger Serie zugeschrieben werden oder, mit anderen Worten, daß Simon Feilner nicht nur diese, sondern auch die Höchster Serie gefertigt haben könnte. Vielmehr dürfte die Sache so liegen, daß Feilner jene Modelle oder vielleicht auch nur Zeichnungen derselben aus Höchst mitgebracht, dann aber in Fürstenberg gründlich umgearbeitet und in seine eigene Formensprache übertragen hat, so daß, mit Ausnahme der Hauptmotive und des durch die einzelnen Masken vorgeschriebenen Kostüms, nicht viel mehr von ihrem ursprünglichen Kunstcharakter übriggeblieben ist. So hat er im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, die in ähnlichen Fällen nur schwächliche oder sklavische Kopien zu liefern vermochten, aus jenen Modellen von fremder Hand gewissermaßen Neuschöpfungen, jedenfalls aber Werke gemacht, die durchaus den Stempel künstlerischer Eigenart und Originalität an sich tragen.

Ihre Erfindung freilich gehört ihm nicht an; aber auch der unbekannte Modelleur der Höchster Serie hat diese sicher nicht selbständig erfunden, sondern nach fremden Vorlagen gearbeitet. Das läßt sich schon daraus entnehmen, daß sich auch unter den Erzeugnissen der Wiener Manufaktur verwandte Modelle befinden[2] und daß ferner noch eine weitere Wiederholung derselben Serie existiert zu haben scheint, von welcher Braun zuerst einige Figuren nachgewiesen hat, die er der bis jetzt nur wenig bekannten Porzellanfabrik zu Würzburg zuschreiben möchte[3]. Natürlich wird man, wie stets in solchen Fällen, auch hier zunächst an graphische Vorlagen, d. h. an Kupferstiche denken, die allen diesen, untereinander mehr oder weniger verwandten Folgen ursprünglich zugrunde gelegen haben könnten; solange jene Stiche aber noch nicht nachgewiesen sind, wird man vielleicht im vorliegenden Falle die Vorbilder auch einmal auf einem anderen Gebiete suchen dürfen, nämlich in der dekorativen Großplastik oder, genauer noch, in der Gartenskulptur jener Zeit. Dabei käme an erster Stelle der reiche Skulpturenschmuck des Würzburg benachbarten Hofgartens zu Veitshöchheim in Betracht, wo noch heute Figuren erhalten sind, die in ihrem ganzen Kunstcharakter mancherlei Ähnlichkeit mit gewissen Figuren jener Folgen besitzen[4]; ja es werden sogar unter den Skulpturen, die ursprünglich das dortige Naturtheater schmückten, ausdrücklich auch Figuren

[1] Dagegen dürfte weiter auch die Verschiedenheit in der technischen Behandlung der Falten sprechen, auf die Krüger a. a. O., S. 16, bei den beiden Figuren des Kapitäns ausdrücklich aufmerksam macht.

[2] Folnesics-Braun, Geschichte der K. K. Wiener Porzellan-Manufaktur 1907, S. 163, Taf. 31, 1–3.

[3] Kunst und Kunsthandwerk 18 (1915), S. 128 ff; Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Halle a. S. Verwaltung und Erwerbungen des Jahres 1912, S. 32. Man vergleiche jedoch, was A. Stöhr, Cicerone VIII (1916), S. 312 ff., darüber sagt.

[4] Siehe die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Unterfranken. Heft 3. Bezirksamt Würzburg, bearb. von F. Mader (1911), Abb. 137/38, 140/41.

der italienischen Komödie genannt[1], die sich offenbar einer besonderen Volkstümlichkeit erfreuten, die aber 1791 entfernt wurden und seitdem, wie es scheint, verschollen sind. Aus diesem Grunde läßt sich leider nicht mehr sagen, ob und wieweit etwa jene angeblichen Würzburger Porzellanstatuetten mit diesen Figuren vom Naturtheater übereingestimmt haben, welch letztere — und das ist für die ganze Frage des Zusammenhangs zwischen Porzellan- und Großplastik noch von besonderem Interesse — im Jahre 1768 auf Anordnung des damaligen Fürstbischofs „auf Porzellanart" bemalt wurden[2]. Übrigens ließe sich vielleicht auch aus dem Umstande, daß die Sockelbildung sowohl der Würzburger wie der Höchster Serie in ganz ähnlicher Weise auch bei gewissen Plastiken in Veitshöchheim — so z. B. bei den beiden Schweizerfiguren im Hofgarten (Abb. 132 a. a. O.) und bei einer Vase ebenda (Abb. 147 a. a. O.) — vorkommt, auf Beziehungen zwischen den Veitshöchheimer Skulpturen und obigen Porzellanstatuetten schließen. Doch möchte ich hierin nicht zu weit gehen und lieber die ganze Frage, ob Großplastik oder Graphik beeinflussend und befruchtend auf die Modelleure eingewirkt haben, offen lassen, um so mehr, als z. B. auch auf einer im Würzburger Schlosse aufbewahrten Folge von Wandteppichen mit burlesken Szenen (Karneval von Venedig), die von Andreas Pirot nach Kartons des Hofmalers Biß in Würzburg gewirkt sind[3], eine ganze Anzahl von Masken begegnen, die mit unseren Porzellanstatuetten eine auffallende Ähnlichkeit zeigen. So finden wir hier z. B. den zitherspielenden Bagolin, den Harlekin mit der Pritsche, den Doktor Balvarel, den Pantalon u. a. m., die nach Auffassung und Bewegung recht wohl die Vorbilder für die Fürstenberger und Höchster Figuren hätten gewesen sein können, während andere wiederum auf die Figuren einer dritten Komödiantenserie, die vermutlich Veilsdorf zugeschrieben werden muß[4], eingewirkt zu haben scheinen. Jedenfalls dürfen diese Teppiche oder vielmehr ihre Vorlagen, mögen diese nun von der Hand jenes Würzburger Hofmalers herrühren oder, was ich für wahrscheinlicher halte, letzten Endes französischer Herkunft (vielleicht von A. Coypel?) sein, neben dem bekannten, 1730 zu Paris erschienenen Werke Riccobonis „Histoire du théâtre italien" und den von mir nachgewiesenen Stichen I. B. Probsts nach Zeichnungen J. J. Schüblers[5] als eine weitere wichtige Quelle anzusehen sein, der die Porzellanplastiker gegebenenfalls die Motive zu ihren Figuren aus der italienischen Komödie zu entnehmen pflegten. Ob aber auch Feilner und sein Höchster Genosse gerade diese, wohl ebenfalls durch Stiche vermittelte Quelle benutzt oder auf anderem Wege, sei es durch die Graphik oder vielleicht auch durch die Großplastik, ihre Anregung empfangen haben, ei dahingestellt; die Tatsache, daß sie ihre Figuren nach bestimmten Vorlagen[6] gearbeitet haben, steht jedenfalls außer Zweifel, dürfte aber ihrer Tüchtigkeit kaum Abbruch tun, zumal sie hierin nur dem allgemeinen Brauche und dem Beispiel ihrer Kollegen an anderen Fabriken folgten, die — und das gilt selbst von den ersten ihres Faches — diesem Brauche jederzeit ohne Scheu gehuldigt haben.

Wenn somit auch nicht alle Fragen, die sich an die Fürstenberger Komödiantenfiguren Simon Feilners knüpfen, in völlig einwandfreier Weise gelöst worden sind, wenn ins-

[1] A. a. O. S. 184. — Komödianten als Gartenfiguren u. a. auch im Schlosse Wachau bei Dresden. Vgl. Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen VII, 26, S. 276.

[2] Vgl. zu dieser ganzen Frage Eva Luise v. Stöffel, Ferd. Tietz. Ein Rokokobildhauer usw. S. 89 ff.

[3] Siehe H. Göbel, Würzburg und Fulda, in „Cicerone" XII (1920), S. 821, 851, 853 und H. Schmitz, Bildteppiche, Abb. 90, S. 170.

[4] Vgl. The Burlington Magazine XIV (1909), S. 217 (E. W. Braun) und die dazugehörige Tafel mit den Nrn. 2, 8, 9 usw. und ferner meinen Aufsatz in Cicerone II (1910), S. 261 ff.

[5] Cicerone II (1910), S. 261 ff.

[6] Auf dieselben Vorlagen gehen wohl auch die Wiederholungen einiger Figuren der Höchster Serie aus Holz und Elfenbein zurück, in denen Krüger a. a. O. S. 14 f. die Modelle jener Porzellanfiguren erkennen wollte.

besondere auch die Frage nach ihrer Zahl[1], auf die ich, als auf etwas ganz Ungewisses, hier absichtlich nicht näher eingegangen bin, vorläufig unbeantwortet bleiben mußte, dürfte doch m. E. die vorstehende Untersuchung vieles aufgeklärt haben, was bisher noch ganz im Dunkeln lag. Schon allein der Umstand, daß es dank der mir von allen Seiten zuteil gewordenen Unterstützung gelungen sein dürfte, einen großen, wenn nicht gar den größten Teil der zu dieser interessanten Serie gehörigen Figuren nachzuweisen und deren nahe Beziehungen zur Höchster Fabrik festzustellen, war mir eine große Freude, die auch nicht gemindert werden konnte durch die schließliche Erkenntnis, daß, was mir schon längst klar geworden war[2], der ganze, jene Figuren behandelnde Abschnitt in meinem Buch über das Fürstenberger Porzellan nicht mehr im Einklang mit den Ergebnissen meiner neuesten Untersuchungen stehen, vielmehr einer gründlichen Revision und sorgfältigen Umarbeitung bedürftig werden würde.

[1] Mit den im Vorstehenden mehr oder weniger sicher nachgewiesenen 11 bzw. 14 Figuren wird die ganze Feilnersche Serie wohl kaum vollständig sein. Es gehörten gewiß noch weitere dazu, ohne daß sich sagen ließe, ob ihre Gesamtzahl, entsprechend der Luplauschen Kopienfolge, sich auf 15 belief oder ob sie noch größer war. Ich möchte letzteres vermuten und ich hoffe, daß dieser Aufsatz dazu beitragen wird, die bis jetzt noch fehlenden in absehbarer Zeit ans Licht des Tages zu bringen und so die ganze Reihe zu vervollständigen.

[2] Cicerone II (1910), S. 264, Anm. 1.

Beiträge zur Geschichte der Keramik in Frankfurt a. M.

Mit neun Abbildungen auf drei Tafeln *Von KARL SIMON*

I. Urkundliches

Die Ursprünge der neueren Frankfurter Keramik liegen naturgemäß im Dunklen. Doch mag wenigstens erwähnt werden, daß uralte Tradition vorliegt. Auf dem Gebiete des heutigen Osthafens ist 1909 mit Sicherheit eine größere Ansiedelung der jüngeren Steinzeit nachgewiesen worden, deren keramische Reste nicht unbeträchtlich sind. Ein Töpfereibetrieb der Hallstadtzeit ist im Frankfurter Stadtgebiet bei Rödelheim ausgegraben worden. In römischer Zeit hat in unmittelbarer Nähe der Stadt, in dem heutigen Heddernheim, eine große römische Niederlassung, Nida, eine blühende Töpferindustrie besessen.

Merowingisch-fränkisches und weiter Mittelalterliches schließt sich an, das noch nicht genauer bearbeitet worden ist.

Urkundliches Material für das Mittelalter vom 14. Jahrhundert ab, liegt seit einiger Zeit verarbeitet vor in dem Buche von Karl Bücher: Die Berufe der Stadt Frankfurt im Mittelalter (Leipzig 1914). Danach begegnen „hafener" im 14. Jahrhundert erst ganz vereinzelt. Im Beedebuch von 1484 an werden immer ein bis zwei erwähnt; Bücher glaubt, daß meist Ofenmacher gemeint seien. Er kommt zu dem Schluß, daß in Frankfurt sicher keine entwickelte Geschirrtöpferei im Mittelalter bestanden habe. Wobei freilich erst einmal gesagt werden müßte, was man unter „entwickelt" zu verstehen hat. Es ist doch in Betracht zu ziehen, daß die Einwohnerzahl damals gering war, so daß auch wenige Häfner den heimischen Bedarf wohl befriedigen konnten. Im Jahre 1792 sind 21 Häfner hier vorhanden, die sich bei noch nicht ganz 3000 Häusern eine überaus starke Konkurrenz machen, so daß eine Eingabe von ihnen zustande kommt, in der um Beschränkung ihrer Zahl gebeten wird[1].

Jedenfalls müßten vor einem endgültigen Urteil die Verhältnisse in anderen Städten herangezogen werden.

[1] Lauffer: Der Kachelofen in Frankfurt. Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Städt. Historischen Museums in Frankfurt a. M. S. 122.

Unbestimmt ist die Bedeutung der sog. „schüsseler" — die meist in Sachsenhausen wohnen — wobei als Material vielleicht auch Holz anzunehmen ist. Von 1354—1488 begegnen jeweilig einer bis drei, sie nehmen aber im Verlauf des 15. Jahrhunderts ab. Unter „ulner" möchte Bücher „vielleicht Geschirrhändler" verstehen; dagegen heißt es bei Alberus einfach: „ein weit milch döpfen, ein aul" und in einem Weistum von 1485: „dopfen oder aulen." In der Wetterau, also in unmittelbarer Nachbarschaft von Frankfurt, ist eulner (ulner, culer) zweifellos = Töpfer. Daher auch die Zusammensetzungen in Ortsbezeichnungen wie Aulendiebach u. a. m. Zugrunde liegt das lateinische olla[1].

Die Bezeichnung „kacheler" findet sich in der Zeit 1389—1392, 1429, 1475, 1479 und dann öfter; die Bezeichnung „kachilnbecker" nur 1361—1363, „kachilmecher" = kacheler einmal 1449, und zwar ist dies ein Fremder. Die „ofenmecher" und meler (1467) werden erst im 15. Jahrhundert häufiger und begegnen jeweils in der Zahl von eins bis drei.

Besonderes Interesse erweckt ein „Meler von Sibenburgen", Bürgersohn von Sachsenhausen, der 1459 den Bürgereid schwört: Kilian Began; er ist nicht nur Maler, sondern auch „briefftrucker (also Holzschneider) und ofenmacher". 1482 kommt er von Österreich wieder und stirbt 1484[2]. Leute wie er sind also wohl Häfner, die Figürliches auf ihren Kacheln und sonstigen Produkten anbringen. Dabei darf man gewiß auch an die seit kurzem vielgenannten Model gerade der mittelrheinischen Gegend denken[3]. Aber auch Begans Beziehungen zu Österreich sind vielleicht nicht ganz gleichgültig; von der Familie der Vest wissen wir, daß sie, ehe sie aus Österreich nach Kreußen auswanderte, in Wien und Linz, d. h. doch wohl in Österreich ob und unter der Enns eine umfangreichere Tätigkeit entfaltet hat; „haben vornehme Arbeiten von allerhand Figuren in den Kirchen gemacht"[4]. Von älteren Mitgliedern ihrer Familie rühren vielleicht noch erhaltene große Ölbergszenen her[5]. Und sie werden nicht die ersten gewesen sein, die in dieser Richtung tätig waren. Auch am Mittelrhein finden sich größere Tonbildwerke, nicht nur aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die freilich bekannter sind, sondern auch aus der späteren Zeit. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß sich einmal auch ein solches größeres freiplastisches Werk als die Schöpfung eines dieser Maler und Ofenmacher nachweisen läßt.

Ein solcher ist auch Henne Wetzel, der, von 1446—1478 nachzuweisen, für Frankfurt und die Fürsten der Umgegend beschäftigt ist, der „wunderliche" oder „törichte" Maler genannt[6].

Über das ganze 16. Jahrhundert ist bis jetzt urkundlich außerordentlich wenig bekannt, auch nicht systematisch geforscht worden. Zum Jahr 1582 wird die Witwe eines Johann Daniel Capitain I. genannt, die das Geschäft ihres verstorbenen Mannes fortführt[7]. Ich selbst kann nur als Gelegenheitsfund den Eintrag eines Jacob Eissig, Häfners von Lauda an der Tauber, anführen, der am 22. Juni 1586 durch Heirat mit einer Bürgerswitwe das Bürgerrecht erwirbt (Bürgerbuch VII, 1586—1607, fol. 14 v). Von demselben findet sich noch in dem gleichen Jahre 1586 eine nicht uninteressante Klage gegen einen Kollegen: „Als Jacob Eissig häffner, wonhafft zu Sachsenhausen, über hanssen Eichhorn auch häffner, geclagt, dass Er im etliche formen nachgeformt, Inn derwegen zu gebürtigem Betragen anzuhalten . . ."[8]

---

[1] Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch I, 817.

[2] W. K. Zülch und G. Mori: Frankfurter Urkundenbuch zur Frühgeschichte des Buchdrucks. Frankfurt a. M. 1920. S. 61.

[3] a. a. O. Vgl. W. v. Bode und F. Volbach. Gotische Formmodel. Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1918.

[4] Kreußener Zunftbuch. Vgl. Eber: Kreußener Töpferkunst, München 1913. S. 19.

[5] Walcher von Moltheim: Die Familie der Kunsthafner Vest. Kunst und Kunsthandwerk XVI, 1913.

[6] Zülch und Mori a. a. O.

[7] Lauffer a. a. O. S. 145. Nr. 81.

[8] Bürgermeisterbuch 1586. S. 200.

Abb. 1. Ecce homo. Fayence.
Frankfurt a. M., Städtisches Historisches Museum.

Abb. 2. Mater dolorosa. Tonmodel.
Mainz, Städtische Altertumssammlung.

Abb. 4.
Johannes d. T. Tonmodel.
Mainz, Städtische Altertumssammlung.

Abb. 3.
Hl. Josef mit dem Christuskind. Tonmodel.
Mainz, Städtische Altertumssammlung.

Abb. 5. Vesperbild. Tonmodel.
Mainz, Städtische Altertumssammlung.

Ecce homo. Abb. 7. Ofenkacheln. Mater dolorosa.
Wiesbaden, Landesmuseum Nassauischer Altertümer.

Dieser Eichhorn ist derselbe, der in einer Eingabe von 1602, mit drei anderen Häfnern aus Sachsenhausen sich über die Eingriffe der Maurer in das Häfnerhandwerk beschwert[1].

Von drei Häfnergesellen, Peter Mangolt von Mühlhausen, Nicolaus Beschir von Weimar und Veltin Reichardt von Hainstadt, erfahren wir bei Gelegenheit einer Schlägerei[2] (Ratsprotokoll 1583—1584, fol. 90).

Ein weiterer Häfner, Georg Vischer, „von Ulnitz", wird am 20. Mai 1584 Bürger (Bürgerbuch VI, fol. 331, v), nachdem ihm vom Rat die Erlaubnis erteilt worden war, „sein Ofenkunst und Hafnerhandwerckh alhie zu treiben" (Ratsprotokoll vom 5. Mai 1584). Seine Herkunft wird hier übrigens richtiger mit Olmütz angegeben; also auch er kommt aus dem Osten.

II. Ofenkachel und Fayence

Dem Historischen Museum wurde vor einiger Zeit ein ovales Fayence-Reliefmedaillon mit dem Brustbild eines dornengekrönten Ecce homo angeboten, der in der ziemlich hoch erhobenen Rechten den Rohrstab hält (Abb. 1). Gewand, Haare und Bart manganbraun, Nimbus, Dornenkrone, Stab kräftig blau und auch hervortretende Teile des Körpers (Rippen usw.) blau schattiert. Links und rechts je ein Loch zum Aufhängen. Das Stück war um deswillen besonders interessant, weil es auf der Rückseite in Unterglasurblau ein F aufwies, das die Herkunft aus der Frankfurter Fayencefabrik als möglich erscheinen ließ. Nun erinnerte ich mich, etwas Ähnliches irgendwo schon gesehen zu haben — vielleicht in der städtischen Altertumssammlung in Mainz. Meine Erinnerung trog mich nicht, insofern dort eine die gleiche Darstellung zeigende, aus rötlichem Ton gefertigte Model vorhanden ist. Außerdem entsprechen dieser aber in derselben Sammlung einige andere Model in ganz genau der gleichen Art: so das Brustbild einer „Mater dei", der ein Schwert in die Brust geht (Abb. 2), und die Halbfigur eines Josef, der den kleinen Jesus auf dem rechten Arm trägt, während die Linke einen blühenden Zweig hält (Abb. 3).

Die Art der Anordnung, die gleiche Form und Größe und die übereinstimmende Behandlung schließen die drei Stücke unmittelbar aneinander und weisen sie einer Werkstatt, einer Hand zu.

Es sind reizlose Physiognomien mit starker, am Ende dreieckig herausspringender Nase, starken, zum Mund heruntergehenden Falten und weit geöffneten Augen zwischen großen Pupillen und schweren Lidern. Vortretende Backenknochen, kleiner Mund mit einem Zug von Verdrossenheit, stark gewelltes Haupt- bzw. Barthaar vervollständigen die durchaus handwerklich, hafnermäßig durchgeführte, aber eine gewisse ursprüngliche Kraft verratende Erscheinung. Der Nimbus in starkem Relief ist abwechselnd hohes spitzes Dreieck und flammig gewellt.

Zu diesen drei Stücken gehört in derselben Sammlung die allein erhaltene Hälfte eines gleichen Medaillons des Johannes d. T. mit Buch und Lamm darauf in der Linken, dem Kreuzesstab mit dem Inschriftbande des „Ecce agnus dei" in der Rechten (Abb. 4). Vollständig erhalten ist das Medaillon eines Vesperbildes: Maria, sitzend in Landschaft, hält den Leichnam des Sohnes, der unterhalb ihrer zusammenknickt. Auch hier steckt ihr das Schwert in der Brust. Im Hintergrund links die drei Kreuze; den Himmel umsäumen Wolken (Abb. 5).

Die Typen sind etwas abweichend von den bisher genannten Arbeiten, doch die Art der Behandlung etwa des Kopftuches der Maria, des Nimbus u. a. m. lassen das

---

[1] Lauffer a. a. O. S. 115. Das hier bei dem Namen des Matthias Hummel beigesetzte Fragezeichen darf wegfallen: „Matthes Hummel, Häfner, von Horb am Neckar" heiratet eine Bürgerswitwe und wird am 29. Januar 1596 Bürger (Bürgerbuch 1586—1607, fol. 151).

[2] Vgl. K. Simon: Nicolaus Bergner in Frankfurt. Monatsh. f. Kunstwiss. XV, 1922. S. 65.

Stück doch als zu der gleichen Gruppe gehörig erscheinen. Etwas ferner steht ihr schon das Bruchstück eines gleichfalls ovalen Medaillons der Trinität; wie das Ganze ausgesehen hat, zeigt eine Ofenkachel (gleichfalls in Mainz), bei der unsere Darstellung das Mittelstück ist. Zwischen Christus und Gottvater schwebend die Taube des heil. Geistes als Ausgangspunkt einer Strahlenflut. Unten tauchen in Wolken Engelsköpfchen auf. Der Nimbus ähnlich wie bei den genannten Stücken, nur sparsamer, die Gewandbehandlung fließender, das Ganze eleganter (Abb. 6).

Über die Herkunft der Mainzer Stücke ist leider nichts Näheres bekannt, doch spricht nichts dagegen, daß sie aus der Umgegend stammen. Dafür spricht auch, daß das Medaillon mit der „Mater dei“ und der „Ecce homo“ sich als Mittelstücke von zwei Kacheln im Nassauischen Landesmuseum in Wiesbaden finden, über deren Herkunft gleichfalls nichts Näheres festzustellen ist (Abb. 7)[1].

So bleibt als einzig Greifbares die Beziehung des Fayence-Medaillons zu Frankfurt, und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß die Model hier entstanden sind — um so weniger ausgeschlossen, als wir von einer Blütezeit der Hafnerei hier im Anfang des 17. Jahrhunderts wissen, wo ein Meister vom Range des Johannes Vest hier ansässig und tätig gewesen ist[2].

Ein Stück der Sammlungen des Historischen Museums selbst gehört sicher noch zu unserer Gruppe: eine oben halbrund schließende Kachel mit der ganzen Figur eines segnenden Christus, der in der halb erhobenen Linken die Weltkugel trägt. Am Erdboden links und rechts je eine blühende Blume. Gesichtstypus und Haarbehandlung entsprechen genau dem Ecce homo; nur der Nimbus ist etwas anders (Abb. 8). Die Inschrift: „Salvat or Munti“ in Majuskeln entspricht gleichfalls genau denen der genannten Gruppe. Leider ist die Herkunft des Stückes nicht näher festzustellen; möglicherweise gehört es aber zu dem vor einigen Jahrzehnten in Sachsenhausen in der Nähe der Vestschen Werkstatt gemachten Kachelfunde[3].

In welchem Verhältnis stehen nun Model und Fayence zueinander? Beide scheinen zunächst völlig und in allen Einzelheiten übereinzustimmen; es sind aber doch Verschiedenheiten festzustellen, die es als unmöglich erscheinen lassen, daß die Fayence etwa einer Ausformung der Model entstammt; denn größer als die Model kann sie im Brand nicht geworden sein. Die Fayence (Durchm. 36,2×27,1 cm) ist nun aber fast 2 cm größer als die Model, und demgemäß differieren auch die Einzelheiten in der Größe.

Auf sonstige, freilich nur kleine Verschiedenheiten soll nicht eingegangen werden; aber anders ist u. a. die Form des Nimbus; die Strahlen sind bei der Kachelform plastisch erhaben oder eingeritzt, bei der Fayence auf das plastisch Aufgesetzte mit Manganviolett aufgetragen. Auch die Formen der Buchstaben in dem „Homo“ sind anders, während die Wiesbadener Kachel wieder der Fayence entspricht, besonders das O. So steht also die Fayence in keinem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu der Model, wie es zunächst scheinen könnte; aber beide haben natürlich eine gemeinsame Quelle. Befand sich dieser (sozusagen) „Archetypus“ in oder um Frankfurt, was wegen der Begleitumstände anzunehmen nahe liegt, so liegt es weiter nahe, anzunehmen, daß er auch in oder um Frankfurt zur Fabrikation der Fayence benutzt wurde, und daß die Marke F auf „Frankfurt“ (bzw. „Fehr“) zu beziehen ist. Damit würde ein interessantes Stück für die Frankfurter Manufaktur gesichert und zugleich die Wechselwirkung zwischen Ofentöpferei und Fayencefabrikation an einem lehrreichen Beispiel nachgewiesen sein.

---

[1] Für freundliche Nachforschungen und Überlassung der Photographien bin ich den Herren Prof. Neeb in Mainz und Direktor Dr. Ritterling in Wiesbaden zu herzlichem Dank verpflichtet.

[2] Vgl. K. Simon: Johannes Vest von Kreußen in Frankfurt a. M. Monatshefte f. Kunstwissensch. 1921. Band I, 3.

[3] a. a. O. S. 61.

Abb. 8. Salvator mundi. Ofenkachel.
Frankfurt a. M., Städtisches Historisches Museum.

Abb. 6. Die hl. Dreifaltigkeit. Ofenkachel.
Mainz, Städtische Altertumssammlung.

Abb. 9. Irdenflasche.
Frankfurt a. M., Städtisches Historisches Museum.

Abb. 1. „Dame und Chapeau.“ Fürstenberg, Model von Luplau.

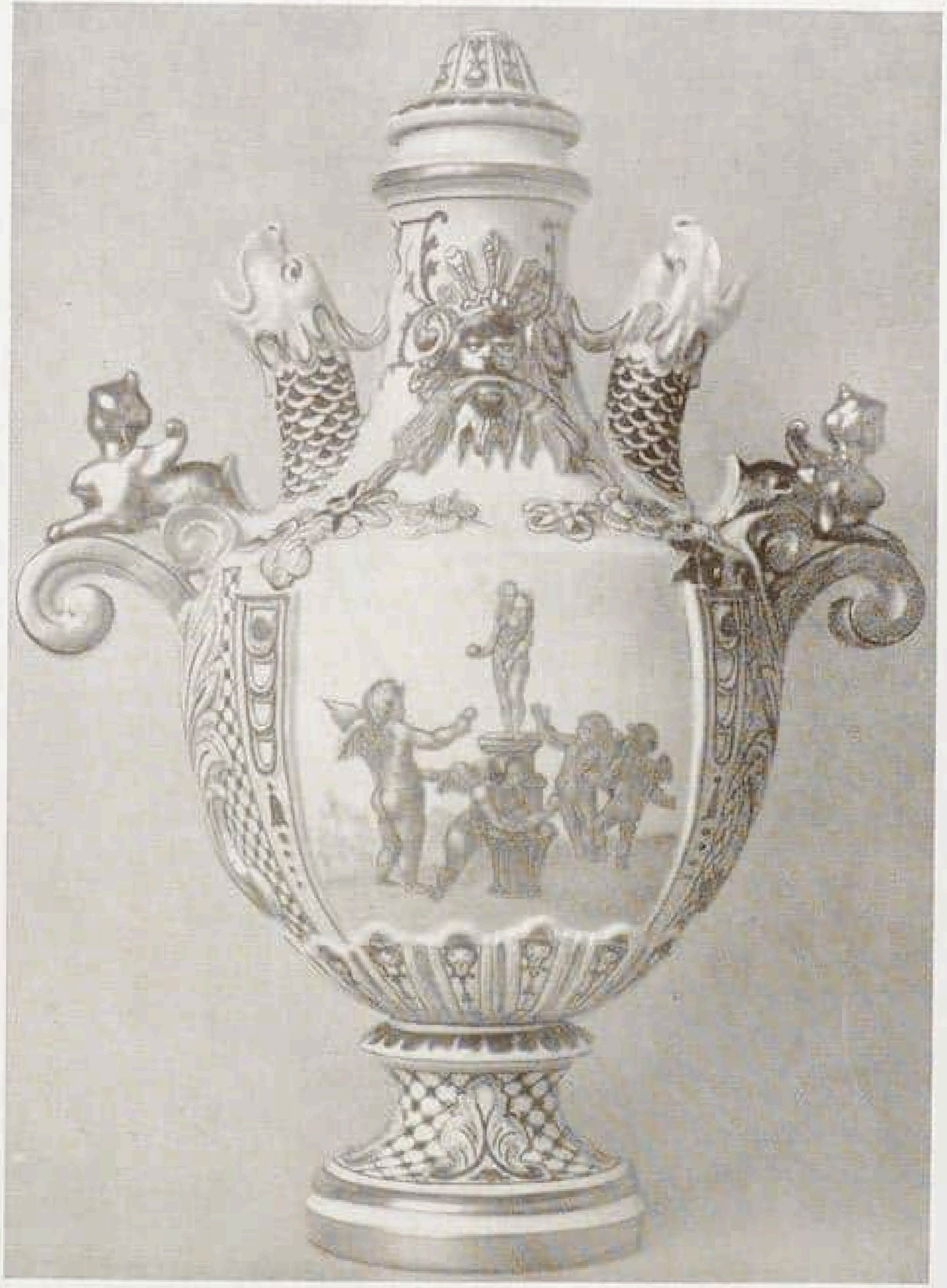


Abb. 2. Ziervase mit Bemalung von Jakob Helchis. Wien, Dupaquier-Zeit.

Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.

Zu: Alfred Rohde, Die Porzellansammlung Eduard L. Behrens im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Seite 115).

III. Krüge nach Kreußener Art?

Es konnte seinerzeit nachgewiesen werden, daß ein wichtiges Mitglied der bekannten Kreußener Häfnerfamilie, Johannes Vest, von 1605—1611 als Bürger in Frankfurt ansässig gewesen, hier zwei Brennöfen gehabt und eine umfangreiche Tätigkeit entwickelt hat, von der noch zahlreiche Ofenkacheln und sonstige Ofenteile, aber auch ein Porträtmedaillon aus Ton Kunde geben[1]. Das mußte auch die Frage nahe legen, ob etwa auch Geschirr in der Kreußener Art hier gefertigt worden ist?

Vorläufig nur auf ein kleines Beobachtungsmaterial angewiesen, das ich bei der Ungunst der Zeiten nicht sehr bald erweitern zu können hoffen darf, möchte ich doch heute schon die Frage zur Erörterung stellen.

Zu beachten ist dabei natürlich von vornherein eines: der Ton der Kreußener Gruben, der zur Herstellung des dortigen Steinzeugs verwendet wird, ist ja offenbar derartig einzig, daß man nicht ohne zwingende Gründe wird annehmen dürfen, Kreußener Geschirr mit all seinen bekannten, spezifischen Eigenschaften sei anderwärts auch gefertigt. Ebenso hat der Gedanke an Export von Kreußener Ton an weiter gelegene Orte, etwa nach Frankfurt, seine Schwierigkeiten, wenn er auch an sich nicht völlig von der Hand zu weisen ist.

Wohl aber wäre das ohne weiteres möglich, daß die Formen des Geschirrs und der Dekor in Kreußener Art auch anderwärts begegnete, während das Material ein anderes, nicht Kreußener Ton wäre. Und wo dies letztere zuträfe, läge dann die Wahrscheinlichkeit vor, daß solche Stücke, trotz aller sonstigen Ähnlichkeiten mit Kreußener Fabrikaten, nicht in Kreußen hergestellt worden wären, wie es etwa bei der sächsischen Ware der Fall ist.

Zu solchen Gedanken gibt ein Stück der Sammlung des Frankfurter Historischen Museums Anlaß, auf das mich gelegentlich Richard Stettiner aufmerksam machte.

Es ist ein viereckiger, an den Ecken abgerundeter, 24 cm hoher Krug mit rundem Boden und runder kurzer Ausgußöffnung oben; die vier Ecken oben und unten zeigen einen aus der Model gepreßten Löwenkopf (Abb. 9). Auf den vier Ecken ist je ein Wappen in ovaler Umrahmung aufgelegt. 1. Gekrönter Doppeladler, bezeichnet FR-AN-CF-VR-T 1-6-2-7. 2. Wappen mit einem Krug, der auf einer Drehscheibe(?) steht. Oben ein Mann mit Spachtel(?) und Stab. Rechts und links C-K. 3. Wappen mit drei sternförmig gegeneinander gestellten Stäben und der Zahl 1627. Oben Mann mit Sichel und Ähre. Zu beiden Seiten I-K. 4. Wappen mit Schlachtmesser und Jahreszahl 1627. Oben Mann mit Schlachtmesser und Peitsche. Zu beiden Seiten S-V. Überzogen ist der Krug mit einer dünnen schokoladenbraunen Glasur, die durchaus den Charakter der bei den Kreußener Krügen üblichen trägt. Nur nahe dem Boden ist sie nicht überall gleichmäßig geflossen, und an diesen Stellen kommt, ebenso wie an der Unterseite des Bodens, der hellgelbe Ton zum Vorschein. Es ist tatsächlich kein Stein —, sondern Irdenzeug, fügt sich aber dem äußeren Aussehen nach durchaus in den Kreis der Kreußener Erzeugnisse ein.

Nach der Inschrift mit der Bezeichnung „Francfurt" liegt engste Beziehung zu unserer Stadt vor, und da das Material gewöhnlicher Ton ist, der auch sonst hier verarbeitet wird, so spricht nichts gegen die Annahme, daß das Stück hier gefertigt ist. Dazu würde stimmen, was wir über die Herkunft wissen. Es ist in der Altstadt, der Allerheiligengasse, gefunden worden, in der Nähe eines Hauses mit dem Namen „Zur goldenen Luft" — angeblich in dem Keller eines früheren Töpferhauses. Das hat an sich nichts Unwahrscheinliches, da hier die eigentliche Stadt nach Osten hin zu Ende war, so daß feuergefährliche Betriebe hier wohl gestattet werden konnten.

---

[1] S. o. S. 82.

Lüneburger Terrakotten der Renaiſſance

Mit 22 Abbildungen[1]

Von HANS SCHRÖDER-Hamburg

Wenngleich Lüneburg hervorragende Kunſtwerke aus dem Zeitalter der Renaiſſance aufzuweiſen hat, ſo iſt es doch außerordentlich ſchwierig, in ſeiner Plaſtik Werke für die Übergangszeit von der Gotik zur Renaiſſance aneinanderzureihen, die die Entwicklung des neuen Stiles zeigen, wie ſie z. B. an ſeinem Ratsſilberzeug ziemlich lückenlos nachgewieſen werden kann. Denn in der Lüneburger Plaſtik iſt aus jenen Jahren bis etwa zum Auftreten des bekannten Renaiſſancemeiſters Albert von Soeſt[2] (1568—1590) ſehr viel verlorengegangen. Ein wertvolles Ergänzungsmaterial liefern uns für die Zeit von 1543—1558 die äußerſt zahlreichen Terrakotten, die in die Faſſaden der markanten Lüneburger Bürgerbauten eingelaſſen ſind.

Schon Sarre[3] hat in ſeiner grundlegenden Arbeit verſucht, die Verbreitung der Formſteine in Norddeutſchland kurz zuſammenzuſtellen. Wir finden die Terrakottenplaſtik noch in Lübeck, Wismar, Bützow, Stralſund, Schwerin, Gadebuſch, Roſtock, Freienſtein und Ulrichshauſen. Sarre ſtreift auch ganz kurz die Lüneburger Terrakotten und bringt ſie in Beziehung zu der Werkſtatt des Statius von Düren in Lübeck, ohne dieſer Frage ſyſtematiſch nachzugehen. Eine genauere Unterſuchung verſchiebt aber die Stellung, die die Lübecker Tonplaſtik und die Werkſtatt des Statius von Düren einnahmen, in erheblicher Weiſe.

Der verdienſtvolle Erforſcher Lüneburger Geſchichte und Kunſtgeſchichte, Prof. Dr. Wilhelm Reinecke, hat in einer Mitteilung über den Lüneburger Ziegelmeiſter Hans Fhaſe[4] die Frage der Priorität der Lübecker und Lüneburger Terrakottenplaſtik zuerſt aufgeworfen. Der Lüneburger Rat ſchloß nämlich am 9. Oktober 1543 mit dem Ziegelmeiſter Fhaſe einen Vertrag, in dem es heißt, daß Fhaſe ſich darauf verſtand, „grothe czyrlyke quadratstücke sthenss, tho hussdoren, gantzen gevelen, schorsthenen und suss tho anderem muehrwerke deinstlych“ herzuſtellen. Weiter leſen wir, daß ihm „eyn erbar rhadt de borgerschopp, wennehr he de forderende werth, vorgunstygen und gheven, ock hyrmyt vorlovet hebben, dat werck der snytker und kunthormaker dharsulvest bynnen Lüneborg benefenst den andern synes gefallens to gebrukende“. Fhaſe, dem der Rat jede Förderung ſeiner Kunſt verſprach, brachte noch einen Gehilfen mit, „eynen anderen teygelmeyster, de ome insunderheit tho syner kunst deynstlyck“. Auch dieſen Gehilfen will der Rat unterſtützen, denn es heißt, wenn „desulve by ome kein arbeyt hebben mochte, szo hefft syck eyn erbar rhadt erbaden, demsulven teygelmeyster tho der tydt, wennehr Hans Fhaſe syner nycht tho dhoende, up dem andern teygelhave vor eynen teygelmester arbeyth tho ghevende“. Fhaſe war demnach nicht nur Ziegelmeiſter, ſondern er muß auch als Snitker und Bildhauer tätig geweſen ſein.

Aus eben dieſem Jahre (1543) datieren diejenigen Lüneburger Terrakotten, die für unſere Unterſuchung zuerſt in Frage kommen, die dann bis zum Jahre 1558 nicht nur in der Form, ſondern auch, und das iſt mit Hinblick auf die ſtets unglaſierten Lübecker Tonplaſtiken höchſt bedeutſam, in der Farbe eine intereſſante Entwicklung nehmen, denn die Lüneburger Terrakotten ſind faſt ſämtlich glaſiert. Die Kunſt, glaſierte Formſteine, auch ſolche mit figürlichen Darſtellungen, zu bilden, war in Lüneburg ſchon lange bekannt. Bereits der Giebel von St. Johann — etwa 1380 — weiſt Glaſuren auf.

---

[1] Die vorliegende Arbeit entſtand im Anſchluß an Übungen zur Geſchichte des norddeutſchen Kunſtgewerbes, die Prof. Dr. Stettiner an der Hamburger Univerſität abhielt.

[2] W. Behncke, Albert von Soeſt. Straßburg 1901.

[3] Fritz Sarre, Der Fürſtenhof zu Wismar und die norddeutſche Terrakotta-Architektur im Zeitalter der Renaiſſance. Berlin 1890.

[4] Lüneburger Muſeumsblätter, Heft 6, S. 192. Lüneburg 1909.

Das Glockenhaus (1482) zeigt einen schönen Fries aus kraftvoll gestalteten Löwen und einem Weinlaubmuster. Das Lüneburger Museum, dessen Schätze viel zu wenig bekannt sind, weist unter anderen Formsteinen eine grün glasierte Platte aus gotischer Zeit auf (35 cm hoch, 36 cm breit, 10 cm stark), mit einem stark vortretenden weiblichen Kopf in der Mitte, von gotischem Laubwerk umgeben, der zeigt, welch hohen Stand diese Technik in gotischer Zeit in Lüneburg erreicht hatte[1] (Abb. 1).

Für unsere Untersuchung kommen 13 Häuser mit etwa 125 Plastiken in Betracht. Die Häuser weisen sämtlich gotische Bauweise auf. Doch ist mehrfach die Breitseite des Hauses der Straße zugekehrt. Diese Drehung ist eine Errungenschaft der Renaissance. Die Bauten sind durch das bekannte Tauornament reich gegliedert. Die Terrakotten sind sämtlich in Taustabkränze eingelassen, wodurch sie eine kräftige Umrahmung und starke Betonung erfahren. Die ältesten Terrakotten finden wir an dem Hause An der Münze 8 A und B, wie schon erwähnt, aus dem Jahre 1543. An seiner Fassade befinden sich 13 wohlerhaltene Terrakotten. Es sind Männerköpfe und eine Darstellung aus dem Leben Simsons. Es ist dies das einzige Haus in Lüneburg, das nur Männerköpfe aufweist (Abb. 2 u. 3). Während sich später fast nur Profildarstellungen finden, sind die Köpfe dieses Hauses bis auf zwei, die im Halbprofil gegeben sind, en face gesehen. Wir haben keine Fürsten- oder Patrizierköpfe vor uns. In derber, kräftiger, stark erhabener Modellierung sind Köpfe einfacher Bürgersleute dargestellt. Mithoff[2] nimmt schon an, daß dieses Haus die ehemalige Münze der Stadt ist, für welche die Bauausgaben ein Jahr später tatsächlich in den Kämmereirechnungen gebucht werden. Sollten wir es hier etwa mit den Porträts des Münzmeisters, des Wardeins und der Goldschmiede, welche ihm unterstellt waren, zu tun haben? Kein Kopf gleicht dem andern, Barttracht, Kopfbedeckung sind stets verschieden. Die Köpfe sind so kräftig modelliert, daß wir die Hand spüren, die sie frei nach dem Leben geformt hat. Sämtliche Köpfe sind mit bunten Schmelzfarben in der Art der Töpferglasuren bedeckt. Nur wenige Farben sind verwendet. Der Untergrund ist meistens blau, nur einige Köpfe stehen auf gelbem Hintergrunde. Bei späteren Arbeiten tritt das Gelb als Grundfarbe nie mehr auf, es wird dazu nur noch das Blau verwendet. Das Gesicht ist weiß, die Lippen sind stets rot, Bart und Haare gelb oder schwarz glasiert. Für die einfache bürgerliche Kleidung wird gelb, grün oder braunrot gewählt. Eine Reihe von diesen Köpfen zeigt eben die bei Fhase erwähnte „quadratische" Form. Späterhin findet sich fast ausschließlich die Rundform. Solche Platten werden mit siven (Scheiben) bezeichnet. Auf einer Platte steht der Kopf auf einem kleinen Sockel. Auf dem Sockelfuß ist in einer Kartusche mit schwarzer Farbe die Zahl 1543 eingebrannt. Außerordentlich charakteristisch wirkt ein Künstlerkopf, der, wie mir scheint, an dem Epitaph des Hartwich Stöterogge in der St. Johanniskirche aus dem Jahre 1552 wiederkehrt (Abb. 3 rechts).

Am Hause Altstadt 5, das etwa 1544 entstanden sein muß, sind nur zwei Terrakotten erhalten. Sie unterscheiden sich von den eben besprochenen insofern, als der Meister den Kopf mit einem schmalen erhabenen, gelb getönten Ring umgibt, der sich vom blauen Grund scharf abhebt. Auch in der Folge begegnen wir solchen Ringen. Der Meister schließt mit dem Ring den Kopf entweder ganz ein, oder er läßt einzelne Gesichtsteile, Bart, Kopfbedeckung über den Ring hinausragen. Die Platten verdanken wir der gleichen Meisterhand (Abb. 4).

Abb. 4.

Eine neue Hand bemerken wir an Terrakotten des Hauses Lünerstr. 3. Ein geschnitzter Balken weist das Entstehungsjahr des Hauses 1546 auf. Wir zählen elf Terrakotten, unter denen sich drei Darstellungen aus dem Leben

[1] Abb. im Lüneburger Museumsführer, V, 1, S. 50, Nr. 292.

[2] Mitthoff, Kunstdenkmäler und Altertümer in Hannover. Bd. IV, S. 195. Lüneburg.

Simſons befinden: Simſon trägt die Tore der Stadt Gaza fort, Simſon bezwingt den Löwen (findet ſich ſchon 1543 am Hauſe Münze 8 A und B), Simſon im Schoße der Delila, die ihm die Locken abſchneidet. Dieſe Szenen ſind in lebhafter flüſſiger Modellierung wiedergegeben. Eine Anlehnung an Holzſchnitte der bekannten niederdeutſchen Lübecker Bibel vom Jahre 1533 ſcheint nur loſe zu beſtehen. Einige der am Hauſe befindlichen Köpfe ſind ebenfalls Bürgertypen in ziemlich kräftiger Modellierung und einfacher Formengebung. Sie ſind gotiſch empfunden. Zu erwähnen iſt, daß drei Köpfe zum erſtenmal in einer Profilſtellung gegeben ſind. Dieſe drei Köpfe ſind die erſten Renaiſſanceporträts, alſo Gebilde einer dritten Formengebung, wie ſie erſt zehn Jahre ſpäter in Wismar und Schwerin in ähnlicher Weiſe auftreten. Die Köpfe ſind erheblich flacher modelliert und auch nicht mehr individuell behandelt. Es ſind ein Frauen- und ein Männerkopf, letzterer findet ſich zweimal. Die Köpfe ſind charakteriſtiſch für den Porträttyp, der ſich in der Renaiſſance herausgebildet hatte, ein Typ, wie wir ihn ähnlich auf Stichen und Medaillen der Frührenaiſſance finden. Von nun ab treten ſolche Porträtplatten der Renaiſſance in reicher Abwechſlung zu früheren, gotiſch empfundenen Köpfen unſerer Werkſtatt hinzu.

So am Hauſe Lünertorſtraße 4, das wahrſcheinlich 1547 entſtanden iſt. Hier treten zu einer „Ringplatte" (wie am Hauſe Altſtadt 5) und zu einem kraftvoll geformten bürgerlichen Kopf ausgeprägte Renaiſſanceporträts. Zweimal findet ſich der Kopf eines Römers mit Helm und Nackenſchutz, der in ähnlicher Ausformung (ein Bruſtpanzer tritt hinzu) ſpäter in Wismar wiederkehrt. Zu der Herſtellung aller dieſer Renaiſſanceköpfe hat der Meiſter Formen verwendet. Er hat aber dann an dem ausgeformten naſſen Relief zuweilen freihändig kleine Veränderungen der Kleidung und des Kopfputzes der Frauen vorgenommen. Hinſichtlich der Farbengebung unterſcheiden ſie ſich nicht von den ſchon beſprochenen Platten. Ähnliche Platten weiſt auch das Haus Heiligengeiſtſtraße 34 auf. Hier hat der Meiſter dem Römerkopf, der ſonſt nur einen Schnurrbart trägt, einen Kinnbart hinzugefügt.

Ein weſentlich anderes Gepräge tragen die Terrakotten der unter dem Namen „Der Schütting" bekannteſten Häuſer Am Sande 1 und 2. Eine große Terrakottatafel, an deren Seite zwei kleine Figuren ſtehen, trägt in kleiner Blattornamentumrahmung im Aldegreverſtil das Entſtehungsjahr des Hauſes „1548". Dieſe beiden Häuſer tragen über 30 Plaketten. Zuerſt treten uns die ſchon bekannten Darſtellungen aus dem Leben Simſons entgegen. Neu ſind zwei monumental geſtaltete ſteigende Löwen über dem Portal, die ſich in ihrer Monumentalität würdig den Silberlöwen des Ratsſilberſchatzes aus den Jahren 1540/41 an die Seite ſtellen, Löwen, wie ſie ſpäter in ähnlicher Modellierung an der Hofpforte des Fürſtenhauſes in Wismar[1] vorkommen. Neu ſind auch mehrere Medaillons mit Darſtellungen von geflügelten Putten auf Delphinen, die ein Windſpiel tragen oder eine Keule ſchwingen. Solche Putten weiſt auch der Fürſtenhof auf. Unter den Köpfen des Schüttings zeigt ſich eine überraſchende Mannigfaltigkeit (Abb. 5—8). Köpfe in der derben Formengebung, wie ſie das Haus Münze 8 A und B vom Jahre 1543 zeigte, wechſeln mit Köpfen, die ganz offenſichtlich Münzen und Medaillen jener Zeit zum Vorbild haben[2]. Das beweiſt ſchon das feine plaſtiſche Empfinden, das aus den Köpfen ſpricht. Die betr. Vorbilder konnten leider nicht ausfindig gemacht werden. Unſchwer erkennt man das Bildnis Kaiſer Maximilians, das Bildnis Franz I. von Frankreich. Ich vermute hier keine Vorlagen, ſondern nehme ſelbſtändig gearbeitete Formen eines Lüneburger Formenſchneiders an. In Lübeck ſelbſt ſuchen wir vergebens nach einer ſolch feinen und dabei kräftigen Geſtaltung von Köpfen, wie ſie uns in Lüneburg ſchon 1546 und 1548 entgegentreten. Was aber an den Plaſtiken dieſes Hauſes und der folgenden Häuſer intereſſiert und auffällt, iſt die Behandlung der farbigen Glaſuren.

[1] Sarre, u. a. O., Taf. 3.

[2] Ein Bildnis kehrt verkleinert auf einer Lüneburger Ofenkachel wieder und trägt die Bezeichnung VRSEL. (Im Beſitz des Muſeums für Hamburgiſche Geſchichte.) Auch das Lüneburger Muſeum hat ſolche VRSEL-Kacheln.

Abb. 1.

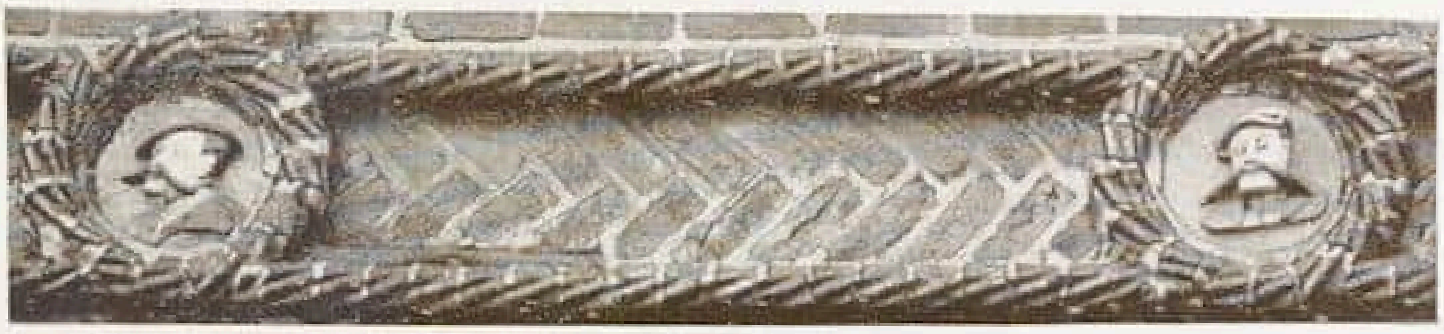


Abb. 2.

Abb. 3.

Abb. 7.

Abb. 8.

Abb. 10.

Abb. 6a.

Abb. 5.

Lüneburger Terrakotten der Renaissance.

Abb. 20.

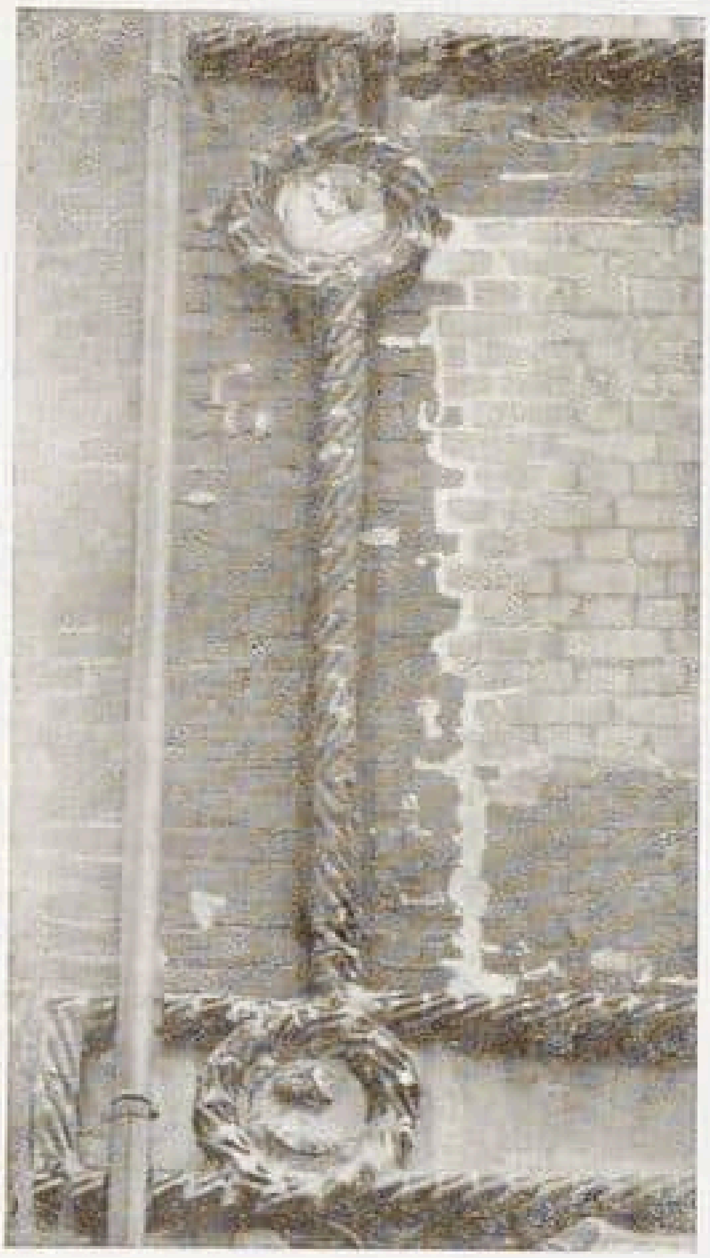


Abb. 6.

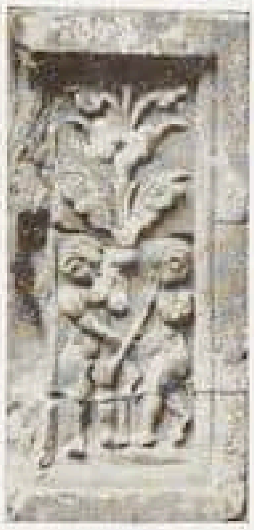


Abb. 18.

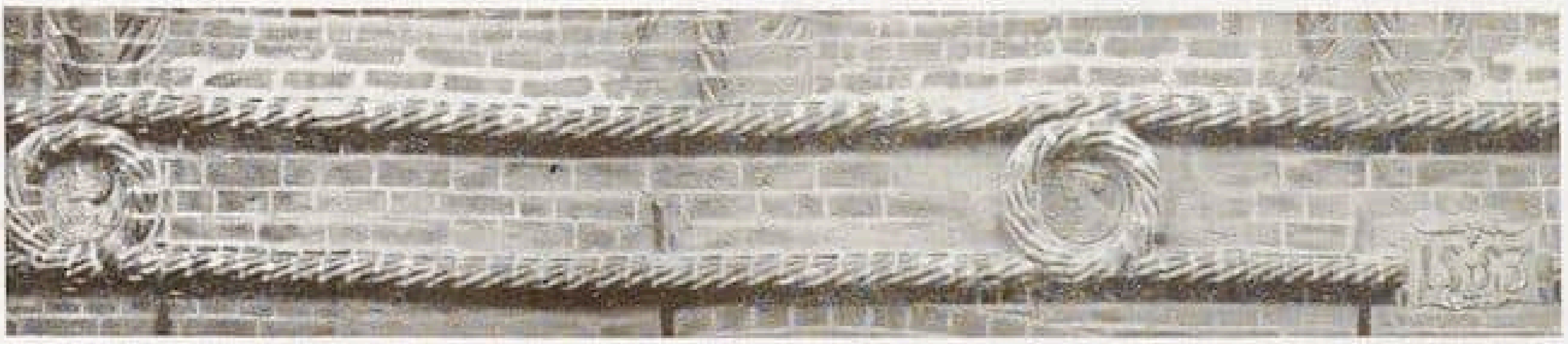


Abb. 9.

Abb. 12.

Abb. 19.

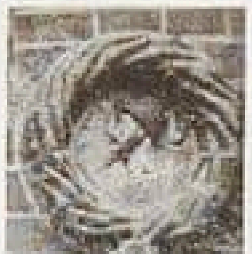


Abb. 11.

Lüneburger Terrakotten der Renaissance.

Wohl haben wir dieselbe Art der Zinn- und Bleiglasuren, wie sie in der Töpferkunst verwandt wurden. Sie sind hier in meisterhafter Technik gebraucht, scharf und sauber gegeneinander abgesetzt, aber ihre Leuchtkraft ist weit stärker als früher geworden. Ein kaltes leuchtendes Blau, ein kräftiges Gelb, ein warmes sattes Grün, ein weiches Braunrot, ein vornehmes Schokoladenbraun und ein mildes Weiß werden verwendet. Man denkt unwillkürlich an die Leuchtkraft italienischer farbiger Terrakotten, an die farbigen Glasuren, mit denen schon die Robbias um die Wende des voraufgegangenen Jahrhunderts ihre Werke in glänzendster Weise überzogen. Auch der Meister unserer Lüneburger Arbeiten und seine Helfer verwenden Blei- und Zinnglasuren in höchster technischer Vollkommenheit, zudem auch für sehr kleine Details, eine Vollkommenheit, die lange Zeit später bei den farbigen Lüneburger Ofenkacheln zu spüren ist, wie wir solche in großer Auswahl in den Museen in Lüneburg und Hamburg finden[1].

Bei den Terrakotten des Hauses Rotestraße 6 aus dem Jahre 1553 ist die Technik und die Formengebung die gleiche. Vermutlich sind Plastiken aus den Zwischenjahren 1548—53 an einer Reihe von Häusern verlorengegangen, wie z. B. in der Heiligengeiststraße 7 und 8 oder am Hinter-Stintmarkt 7, wo noch Reste von solchen Plastiken vorhanden sind. Das Lüneburger Museum bewahrt z. B. ein Medaillon (Männerkopf) von dem 1897 abgebrochenen Hause Gr. Bäckerstraße 29. An dem Hause Rotestraße 6 nun sehen wir Arbeiten aus der gleichen Werkstatt, wie sie zehn Jahre vorher in ähnlicher Art zum Hause Münze 8 A und B geliefert wurden. Dann treten Köpfe in der Art wie am Schütting auf, nur erscheint die Modellierung von einzelnen Köpfen vornehmer Männer und Frauen persönlicher und sicherer, was Linienführung betrifft. Äußerst fesselnd ist der Kopf eines Mannes mit kühn sich vorschwingendem Spitzbart, der auf dem Kopfe eine seltsame hohe Mütze mit langer weißer Feder trägt (Abb. 9—11).

Das letzte Haus, das bunte Terrakotten, und zwar an seiner Seitenwand, trägt — die ursprüngliche, jetzt erneuerte Fassade wird wohl den gleichen Schmuck besessen haben —, ist das Haus Gr. Bäckerstraße 15. Es ist, nach einer Inschrift im Hofflügel, im Jahre 1558 gebaut worden und trägt zehn Terrakotten. Außer Köpfen in der Art von 1546 finden sich daran zwei, die uns auffallen. Sie sind in einem ganz neuen Stil geformt, wenn er auch ähnlich dem von 1543 ist. Zunächst fällt ein Männerkopf (Abb. 12) mit einer hohen spitzen Mütze auf, der wieder, wie bei früheren Terrakotten, von einem Reif umgeben ist. Ferner interessiert ein Frauenkopf mit kurzem Hals und phantastischem Kopfputz. Der Kopf wird von einem Reif umschlossen, der wie ein Tau gedreht ist (Abb. 13). Ferner fällt auf, daß diese Plastiken in einen besonderen erhabenen Blätterkranz hineingelegt worden sind, wie er in ähnlicher Form die Köpfe des Status von Düren umschließt, wenn auch in vollkommen anderer Ausformung. Die Kränze sind, im Gegensatz zur Lübecker Werkstatt, grün glasiert worden. Außer diesen Kränzen sind in Lüneburg keine mehr zu finden. Sie waren auch nicht nötig, weil die Medaillons, der Lüneburger Bauweise gemäß, von einem Tausteinkranz eingeschlossen wurden, der außer dem grünen Kranz auch am Hause Gr. Bäckerstraße vorhanden ist. Die Farbengebung ist wiederum außerordentlich fein.

Soweit wären sämtliche Häuser, welche bunte Terrakotten aufweisen, besprochen. Wir finden aber auch unglasierte Terrakotten in der Art, wie sie sonst in Norddeutschland üblich sind und am Fürstenhof in Wismar und am Schloßportal in Schwerin vorkommen.

Solche unglasierte Terrakotten gliedern das Haus An der neuen Sülze 8[2], mit dem wir uns eingehender beschäftigen müssen.

Abb. 13.

[1] Die Lüneburger Töpferkunst soll gelegentlich eingehender gewürdigt werden.

[2] Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Bd. III, 2 und 3; S. 369, mit Abbildungen. Das Klischee stellte Herr Provinzialkonservator Prof. Siebern freundlichst zur Verfügung, desgleichen auch Abb. 15 Abbildung auch bei Ortwein-Scheffers, Deutsche Renaissance. Lüneburg.

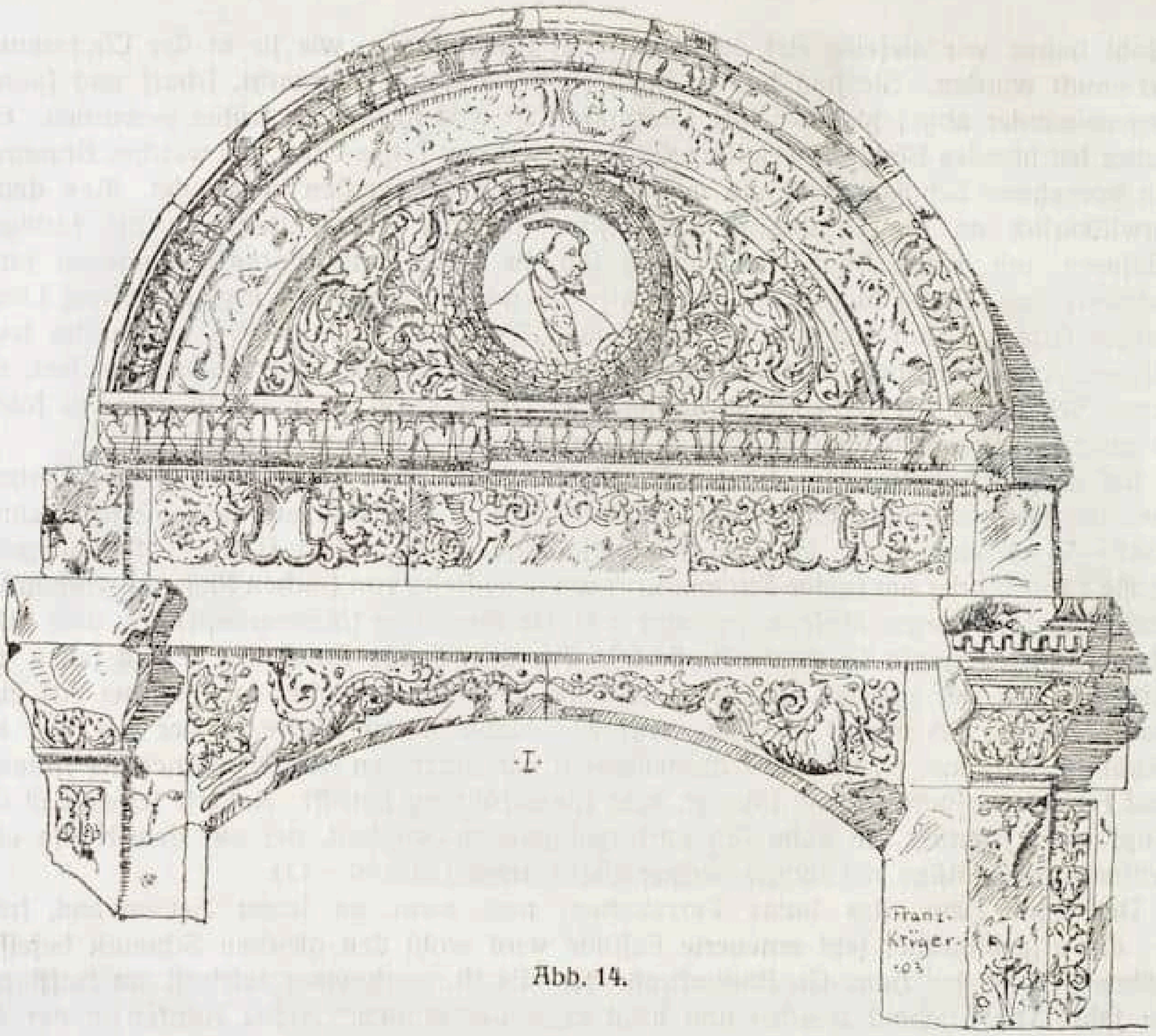


Abb. 14.

Von dem bedeutsamen Schmuck dieses Hauses (Abb. 14) sind nur Reste auf unsere Zeit gekommen, da das Haus 1802 umgebaut und verkleinert wurde. Ursprünglich werden zwei Längsfriese und mehrere Lisenen aus Terrakotten die Straßenfront gegliedert haben, jetzt sind nur noch senkrechte Streifen von aneinandergereihten Platten erhalten, die aber nicht die ursprüngliche Anordnung wiedergeben. Die Streifen von Ornamentplatten sind von Porträtplatten unterbrochen. Nur der obere Teil des Portals kann uns noch einen Begriff von der ursprünglichen „Feinheit und dem Reichtum der Ornamentik" vermitteln. Zu beiden Seiten der Tür standen Pilaster mit ornamentierten Schäften, deren korinthisierende Kapitäle in Resten noch erhalten sind. Im Zwickel des Türstichbogens finden sich phantastische Tierleiber. Das Gesims darüber besteht aus länglichen Platten, auf denen je zwei schildtragende Grotesken dargestellt sind. Über dem Gesims wölbt sich ein Bogenfeld in beinahe Halbkreisform, von reich ornamentierter Sima eingerahmt. In der Mitte des Bogenfeldes ein glasiertes Brustbild von einem Kranz in hoher Wölbung umrahmt. Dies glasierte Medaillon weist auf die Lüneburger Werkstätte hin. Es stellt Karl V. dar und ist scheinbar nach der bekannten Medaille Peter Flötners geformt. Die übrige Fläche des Tympanons füllt sein gezeichnetes Blattwerk aus. Auch an der Nordseite des Gebäudes finden sich noch Reste eines Terrakottengesimses, da das Haus ursprünglich wohl frei stand. Außer dem Gesims sind hier noch neun Quadratplatten eingelassen. Es findet sich zunächst ein männliches Bildnis, von einem Früchtekranz umrahmt, vermutlich Kurfürst Friedrich den Weisen darstellend, ferner ein weibliches Bildnis, ebenfalls eingerahmt (Abb. 15). Außerdem kommen zwei Platten mit einem Greifen und zwei mit einem Doppeladler vor. Scheinbar sind es die Wappen Lübecks und Rostocks, so daß, da wir auch Löwenplatten in Lüneburg haben, wohl sämtliche Wappen der Hansastädte des wendischen Kreises ausgeformt wurden. Eine

Abb. 15.

Abb. 16.

Doppelplatte dieses Nordgiebels trägt ein gotisch empfundenes Laubornament, es ist ein schlecht verstandener Akanthus. Das Haus ließ der Bürgermeister Hinrik II. Garlop erbauen[1]. Bei der Nachforschung des Erbauungsjahres ergaben die Lüneburger Schloßregister für das Jahr 1552 folgende Eintragung: her hinrik garlop 2 huss. Diese Eintragung „2 huss" kommt in den Vorjahren nicht vor. Auch bleiben die Nachbarn in den voraufgehenden und folgenden Jahren die gleichen, so daß es sich um keinen Kauf eines Nachbarhauses handeln kann. Wir haben vielmehr einen Neubau auf dem großen Gartengrundstück anzunehmen, zumal der Sohn des Erbauers, Hinrik III. Garlop, an dieser Stelle neben seinem Vater neu eingeschoben wird. Wenn aber das Haus Anfang des Jahres 1552 schon bewohnt wurde, wird es mindestens im Herbst 1551 fertiggestellt gewesen sein[2]. Der Beginn des Hausbaues ist aber bei den damals langwierigen Bauzeiten etwa auf 1548/49 anzusetzen. Damit ergibt sich für die norddeutsche Terrakottenbaukunst der Renaissance, besonders in Rücksicht auf die beherrschenden mecklenburgischen Bauten, die interessante Tatsache, daß diese Bauart nur von Lüneburg ihren Ausgang genommen haben kann, denn die Wismarer Terrakotten können erst 1554 eingesetzt sein. Die Behauptung Sarres, daß das Lüneburger Renaissancehaus auf Anregung von Wismar her entstanden ist, dürfte widerlegt sein. Nur Haupt[3] hat, wohl aus stilistischen Gründen, dies Haus als einen Vorläufer des Wismarer Fürstenhofes bezeichnet, ohne aber eine genaue Datierung geben zu können. Wir bezweifeln auch den Weg, den nach ihm die Terrakottenbaukunst in Norddeutschland genommen haben soll, denn der Einfluß der Lüneburger Werkstätte auf die Tätigkeit des Statius von Düren ist unmittelbar erfolgt, er wird um 1550 vor sich gegangen sein.

Es ist nun interessant, den Stil dieser Lüneburger Terrakotten mit denen des Fürstenhofes zu vergleichen. Der Stil in Lüneburg ist noch nicht ausgeprägt, wir fühlen ein Ringen mit den neuen Formelementen. So erscheinen z. B. auf einer Platte (Abb. 16) Formelemente aus beiden Stilperioden, ein gotisch gebildetes deutsches Weinblatt und das Akanthusblatt der Renaissance. Wiederum finden sich fein modellierte figürliche Ornamente im strengsten Stil der italienischen Frührenaissance. Wie sich der Einfluß Lüneburgs auf Wismar gestaltet haben kann, soll später erörtert werden.

Der gleiche Bürgermeister Hinrik Garlop stiftete seiner Vaterstadt bei seinem 1553 erfolgten Tode sechs Häuser für „Ratsverwandte". Sein Sohn ließ aber neun Häuser, die noch heute erhaltenen „Garlopenwohnungen", errichten. An diesen Wohnungen

[1] Lisch nimmt Gabriel von Aken als Baumeister an. Dieser Baumeister konnte im Lüneburger Archiv nicht gefunden werden. Nur ein Caspar von Aken wird zu dieser Zeit erwähnt.

[2] In Garlops Testament vom 28. März 1552 wird gleichfalls der vollzogene Neubau des Hauses erwähnt.

[3] A. Haupt, Geschichte der Renaissance in Deutschland. Bd. II, S. 314. A. Haupt, Backsteinbauten der Renaissance. Taf. XXI und Text.

Abb. 17.

finden wir fortlaufend zwei unglasierte Wappenmedaillons, nämlich des Stifters und seiner Gemahlin Anna von Bardewik. Das Garlopwappen ist ein Hundekopf (Abb. 17).

Die schöne Sammlung von Terrakotten, die das Lüneburger Museum besitzt, kann leider nur kurz gestreift werden. Sie ist beschrieben durch Franz Krüger im Teilführer des Museums: Skulpturen und Formsteine (V, 1). Sie zählt 43 gute Stücke. Teilweise entstammen sie der Gotik, ein großer Teil gehört in den besprochenen Formenkreis der Renaissance. Im Vertrage mit Fhase wird auch erwähnt, daß der Lüneburger Ziegelmeister schorsthene herstellen sollte. Unter diesen „Schornsteinen" sind Kamine zu verstehen. Das Museum besitzt eine ganze Reihe solcher Kaminstücke, die in ähnlicher und gleicher Ausformung auch bei der Lübecker Werkstatt wiederkehren. Die Stücke muten noch alle seltsam gotisch an, nur einzelne tragen Renaissanceornamente. In ähnlicher Weise sind auch die bis jetzt auf Lübeck zurückgeführten Kaminsteine gearbeitet. Von diesen Stücken sollen nur einige erwähnt werden. So ein Postamentstück (Nr. 347), das in gegliederter Füllung zwei stehende, musizierende Kindergestalten, darüber derbes Blattornament (Abb. 18) aufweist. Sehr interessant ist ein Postament, das auf zwei aufeinanderstoßenden Seiten Füllungen enthält. Die eine Füllung zeigt den bekannten Johannisknaben, andere einen Kopf in einem groben Blattornament (Abb. 19/20) (Nr. 348). Ein Kragstein, karnisartig gebogen, enthält in vertiefter Füllung eine breitstehende Gestalt in einfacher Tracht (Nr. 349). Gut gebildet sind mehrere Halbsäulenschäfte. Der abgebildete Schaft (Abb. 21) (Nr. 342) ist durch Querbänder mehrfach gegliedert, dazwischen ist fein gezeichnetes Laubwerk angebracht. Eigenartig wirken mehrere Friesstücke, die Laubwerk italienischen Gepräges mit gotischen Anklängen zeigen, das sich um einen mittleren Stab schlingt. Außer mehreren Medaillons, wie wir sie an Lüneburger Bürgerhäusern fanden, besitzt das Museum eine runde Platte mit einem bärtigen Männerkopf, der stark hervortritt. Er ist nicht glasiert und stammt vom Hause Gr. Bäckerstraße 29 (Nr. 361). Ein starker Tonblock trägt eine stark hervortretende, gut ausgebildete Fratze auf der Vorderseite (Abb. 22) (Nr. 370). Manche Stücke des Museums stammen vom Garlop-Bau. Wichtig sind drei Platten mit den Bildnissen Luthers, Melanchthons und Johann Friedrich II. von Sachsen. Krüger schneidet bei diesen drei Bildnissen die Frage nach dem Meister an und stellt durch Stilvergleichung den Meister Albert von Soest[1] fest, der diese Platten um 1580 geschaffen haben muß. Es wurde also die Terrakottenkunst noch zur Zeit dieses Meisters in Lüneburg gepflegt. Im allgemeinen scheint unsere Kunst aber um 1560 außer Mode gekommen zu sein, denn das bekannte Renaissancehaus, das Franz von Witzendorff sich im Jahre 1559 in der Bardowieckerstraße erbauen ließ, und mehrere andere Häuser dieser Art

[1] Vgl. Dr. Behncke, Albert von Soest. Straßburg 1901. S. 63.

zeigen Medaillons, die in Sandſtein gehauen ſind[1]. Terrakotten nach 1558 ſind an Häuſern nicht mehr erhalten. So dürfte Albert von Soeſt nur für vereinzelte Werke der Spätzeit in Frage kommen.

Welche Meiſter kommen nun für die Terrakottenkunſt in Betracht? Zunächſt Hans Fhaſe, der Ziegelmeiſter und Bildhauer zugleich war. Er kann ſehr wohl der Schöpfer der Modelle für die Terrakotten ſein. Unter dem Namen Fhaſe iſt er zwar in Kämmereirechnungen nicht eingetragen. Aber auch ſonſt wurde der ſtädtiſche Ziegelmeiſter nicht mit Namen benannt, ſondern einfach als „de teielmeſter" bezeichnet. Die Künſtler nannte man in jener Zeit meiſtens mit Vornamen, dem man den Herkunftsort beifügte. Fhaſe wird mit Hans von Minden identiſch ſein, der 1543 die erſte Zahlung erhält, nämlich ſtädtiſchen Sold. Er iſt unter den Ratsverwandten aufgeführt. Später ſcheint Hans von Minden ſeinen Vertrag gelöſt zu haben, denn es heißt 1550 in den Kämmereirechnungen: Item 26 s geven Hans von Minden vor 13 kare valtstene to deme pipaven up datt rathuss. Eine Werkſtätte, wie ſie ſpäter Statius von Düren in Lübeck aufmachte, beſtand ſchon 1543 in Lüneburg. In dieſem Jahre heißt es: Item 20 s dem Stensnider (Formenſchneider) vnd den avenluden gegeuen. Ausführlicher iſt eine Eintragung von 1550: Item 13 m 6 s gegeuen vor glaett (Glaſur) vnd to vorgladende (glaſieren) vnd dem Staensnider (Formenſchneider) vornogett vnd de teielmeister vnd auenknecht. Der Meiſter hatte alſo mehrere Gehilfen. Auf eine Verſchiedenheit in der Formengebung der Lüneburger Terrakotten iſt ſchon hingewieſen, fünf Hände kann man vielleicht unterſcheiden. Darauf aber genauer einzugehen, würde den Rahmen dieſer Arbeit überſteigen. 1550 ſcheint Fhaſe Lüneburg verlaſſen zu haben. Ein vermutlicher Mitarbeiter Fhaſes intereſſiert uns deshalb ſehr, weil er Südländer iſt. Vielleicht hat der Grieche Criſogon einen Anteil an der Verfeinerung der bodenſtändigen Lüneburger Terrakottenkunſt. Denn 1547 findet ſich nämlich die Eintragung: Crisogone dem murmanne 8 elen wand uthgedelet Jubilata. Er wird vermutlich als Gehilfe des ſtädtiſchen Ziegelmeiſters tätig geweſen ſein und erhält nun für ſeine Mitarbeit vom Rate wie andere Ratsbedienſtete (vor Criſogon ſind die Mitglieder der Stadpfeiferei aufgeführt) das übliche Jahresgeſchenk. 1550 erhält Criſogon wiederum eine Zahlung, die ſchließen läßt, daß er ſelbſtändig wurde und bereits ſechs Gehilfen hat. Die Eintragung lautet: Crisogone sulff Soste (6) darsulvest an den Scorstene und den muren, und hauva wark. Dieſer neue Meiſter liefert alſo Kamine und Hauſteine für Bauten. 1551 liefert Criſogon dem Rate 1 dusent mursten. Criſogon liefert auch noch 1553. Dann ſchweigen die Kämmereirechnungen. Erſt 1567 beſagt eine Eintragung, daß Paul Ripe als „Maurmann" des Rates tätig iſt und allerlei Formſteine (slichten vnd gewunden man, glip, semse, kielsten vnd siven) herſtellt.

Abb. 21.

Wie ſteht nun die Lüneburger Terrakottenkunſt zu der bekannteren Werkſtatt des Statius von Düren, welche, wie bis jetzt feſtſteht, erſt ſeit dem Jahre 1551 Terrakotten herſtellte?

Es iſt der Nachweis erbracht worden, daß der größte Teil der Lüneburger Arbeiten vor der Tätigkeit eines Statius entſtanden iſt, daß Porträtplatten, wie ſie ſpäter von Lübeck vertrieben wurden, bereits 1546 in Lüneburg hergeſtellt wurden. Ganz beſonders maßgebend iſt aber die Feſtſtellung, daß das Lüneburger Renaiſſancehaus Neue Sülze 8 ein Vorläufer des Wismarer Fürſtenhofes iſt. Ferner ſahen wir in Lüneburg eine hochentwickelte Glaſurtechnik, die in Lübeck niemals verwendet wurde. Da nun aber mehrere Platten erſt erheblich ſpäter in Lübeck wiederkehren, ſo ergibt ſich, daß die Terrakottenkunſt in Norddeutſchland von Lüneburg ausgegangen iſt und beſonders einen Teil der Arbeiten der Lübecker Werkſtatt beeinflußt hat. Wie konnte dieſe Beeinfluſſung geſchehen? Es ergibt ſich zunächſt die Möglichkeit, daß wir in Statius von Düren den im Vertrage von 1543 erwähnten Gehilfen des Ziegelmeiſters Fhaſe zu

[1] Abb. in Kunſtdenkm. d. Prov. Hannover. Bd. III, S. 363.

suchen haben. Dann hätte er bis etwa zum Jahre 1550 in der älteren Lüneburger Werkstatt gearbeitet und sich in diesem Jahre im benachbarten Lübeck selbständig gemacht. 1550 scheint ja auch Fhase Lüneburg verlassen zu haben oder gestorben zu sein, ferner der Mitarbeiter Crisogon an seine Stelle getreten zu sein. Wenn wir aber bedenken, daß Statius von Düren nur der Name für eine Werkstätte ist[1], so wird es möglich sein, in dieser den „Lüneburger Meister" näher zu bestimmen. Der Lübecker Unternehmer müßte dann, als er 1551 durch den Bau des Wismarer Schlosses größere Aufträge erhalten hatte, sich nach tüchtigen Mitarbeitern umgesehen und sich den „Renaissancemeister" der Lüneburger Werkstatt verschrieben haben, der dann Lüneburger Formen nach Lübeck mitbrachte.

Eine dritte Möglichkeit könnte in der umfangreichen Tätigkeit eines norddeutschen Formenschneiders bestehen, der sowohl für Lüneburg als auch später für Lübeck arbeitete[2]. Solche Formenschneider konnten ja für Lüneburg archivalisch festgelegt werden. Der Tätigkeit der Formenschneider der Renaissance müßte ein größeres Studium gewidmet werden. Ihre Bedeutung erscheint für die Entwicklung des Kunstgewerbes des 16. und 17. Jahrhunderts weit größer, als bisher angenommen wurde. Immer wieder wird vornehmlich behauptet, daß die Formenschneider nach Stichen ihre Modelle geschaffen hätten. Das mag zuweilen zutreffen. Viel mehr als bisher müssen wir in den Formenschneidern durchaus selbständig arbeitende Künstler sehen, die ohne Vorlage schufen und außerordentlich mit den Möglichkeiten des Kunsthandwerks vertraut waren. Die Ornamentstecher haben Ornamentstiche oft nur nach solchen Formen für weniger selbständige Kunsthandwerker geschaffen, ohne die Vorlagen selbst erfunden zu haben. Dieses Verhältnis der Formenschneider zu den Ornamentstechern zu untersuchen, ihre Tätigkeit genau abzugrenzen und den Formenschneidern die gebührende Stellung im Kunsthandwerk besonders im Zeitalter der Renaissance einzuräumen, wäre eine notwendige Aufgabe.

Fassen wir unsere Ausführungen zusammen, so ergibt sich, daß es sich bei den Lüneburger Terrakotten der Renaissance um höchst gediegene Arbeiten handelt, die, z. T. schon ein Jahrzehnt vor Statius von Düren auftretend, eine reizvolle plastische Entwicklung nehmen. Sie gehen aus einer bodenständigen niederdeutschen Werkstatt hervor, stehen anfänglich unter gotischem Einfluß und nähern sich allmählich, vermutlich unter Mithilfe eines südländischen Kunsthandwerkers, ausgezeichneten Arbeiten italienischer Renaissance, tragen aber eine starke deutsche Empfindung zur Schau. Sie fesseln uns ungleich mehr als die Arbeiten der Lübecker Werkstatt durch eine leuchtkräftige farbige Glasur, die dort überhaupt nicht verwendet wird. Die Lüneburger Terrakotten nehmen somit einmal wegen ihrer Farbigkeit, zum andern auch deshalb, weil von ihnen die norddeutsche Terrakottenkunst im Stile eines Statius von Düren ihren Ausgang genommen haben muß, innerhalb des Kunsthandwerks der deutschen Renaissance eine beachtenswerte Sonderstellung ein.

[1] Diese Feststellung über Statius von Düren ist von Herrn cand. phil. Eimers gemacht worden, von dem eine eingehende Arbeit hierüber erscheinen wird.

[2] Sehr beachtenswert ist der Modelleur des sog. Lübecker Brömetalers von 1537 mit dem Bildnis Karl V.

Abb. 22.

U. B. HEIDELBERG

Kachelmodel aus den Werkſtätten „Veſt“ und „Leupold“ im Germaniſchen Nationalmuſeum, Nürnberg

Mit ſieben Abbildungen auf zwei Tafeln | Von W. FRIES

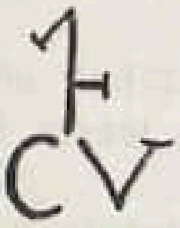
Was hier veröffentlicht wird, iſt wiſſenſchaftliches Rohmaterial. Das heißt: Eine zuſammengehörige Gruppe der Kachelmodel-Sammlung des Germaniſchen Nationalmuſeums ſoll, lediglich mit den nötigſten Anmerkungen verſehen, bekannt gemacht werden, ohne vorhergegangene archivaliſche Forſchungen (die eigentlich unerläßlich wären), um das wichtige Material nicht länger unbekannt ruhen zu laſſen.

Die Gruppe ſteht in Zuſammenhang mit den Werkſtätten „Veſt“ und „Leupold“ und iſt geeignet, unſere Kenntnis dieſer Werkſtätten zu erweitern und in einigen Punkten richtigzuſtellen.

Die hier beſprochenen Kachelmodel (oder Kachelmatrizen; aber nicht Kachelmodelle, wie man oft unrichtig zu leſen bekommt) wurden 1901 bei C. W. Fleiſchmann in Nürnberg erworben[1]; die weitere Provenienz iſt unbekannt. Es ſind Hohlformen aus unglaſiertem, gebranntem Ton, teils von weißgrauer, teils von rötlicher Farbe. Auf den geſicherten Nürnberger Stücken wurde vorwiegend die weißliche Farbe des Tons feſtgeſtellt. Für Creußen ſind weiß und rötlich brennende Tonarten bezeugt. —

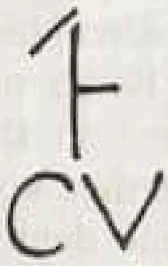
Das wichtigſte Stück der Veſt-Reihe iſt ein Originalmodel von Johannes Veſt, der als älteſter Sohn Caſpar (I.) Veſts am 3. Februar 1575 in Creußen geboren, ungefähr 1598—1605 in Nürnberg bei Wolfgang Leupold tätig war, ab 8. Januar 1605 in Frankfurt a. M. arbeitete und 1611 geſtorben iſt. Es iſt ein ovaler Model von rötlichem Scherben, 16,3 cm lang, 11,5 cm breit, mit einer Darſtellung des Evangeliſten Markus. Die Abbildungen 1a und 1b laſſen eine Beſchreibung entbehren. Es war die Matrize für ein Kachelmittelfeld — wahrſcheinlich hat urſprüglich die ganze Serie der vier Evangeliſten exiſtiert —, das dann noch mit Hilfe beſonderer Hohlformen ornamental gerahmt war. Für das Vorkommen ovaler Mittelteile vgl. Eber[2], Abb. auf S. 51.

Der Model iſt auf Vorder- und Rückſeite bezeichnet und datiert. Vorn, auf einer vom Löwen gehaltenen Tafel, ſteht in Spiegelſchrift und erhaben:



Johannes Veſt
von Creuſen
anno 1597

Auf der Rückſeite, vor dem Brand eingeritzt:



Darunter 1597.

Leider iſt das Stück in der Mitte durchgebrochen und mußte gekittet werden.

Die Signaturen ſind ſo zu interpretieren, daß Johannes Veſt, der zu dieſer Zeit noch im Werkſtattverband ſeines Vaters arbeitete (da er Caſpar Veſts Hausmarke führt), dieſe Matrize hergeſtellt hat, worauf ſie im Caſpar-Veſt-Atelier benützt wurde. Er war alſo 1597 noch bei ſeinem Vater in Creußen tätig. Die ausführliche Signatur des Stückes und die ſubtile künſtleriſche Ausarbeitung desſelben legen den Gedanken nahe, daß es ſich um das Meiſterſtück des Johannes Veſt handelt. Jedenfalls ſteht es kompoſitionell und techniſch über den meiſten für Joh. Veſt beanſpruchten Arbeiten.

In den Johannes-Veſt-Kreis wurde von Walcher[2] (S. 104) der Ofen mit den auserwählten Juden auf Schloß Ottenſtein einbezogen und Simon[2] (S. 66 f.) iſt ihm gefolgt.

[1] Mit Ausnahme des erſtbeſprochenen Stückes, das aus „alten Beſtänden“ des Muſeums ſtammt.
[2] Siehe Literatur-Verzeichnis am Schluß des Aufſatzes.

Das Germanische Museum besitzt die Model (45×23 cm) zu folgenden: Abraham („ABRAHAM"), Moses („MOS-SI"), Josef („JOSEPH"), David („KONIG DAVIED"), Johannes der Täufer (JOHANNIS"), wozu als bisher unbekannte treten: Simson („SIMSAN") und Daniel („DANIELS"). Die Formen sind vorn nicht bezeichnet, aber auf der Rückseite, eingeritzt, mit H. K. M. 1642. Diese späte Benützer-Signatur tritt als dritte zu den beiden von Simon (S. 67) für diese Serie nachgewiesenen. In der Ausformung, wie diese Model hier vorliegen, haben sie mit Joh. Vest nichts zu tun. Allein schon die Bodenmodellierung trennt die Arbeiten unendlich weit von denen der Vest.

Als Exkurs sei hier eingeschaltet, daß das Germanische Museum noch andere Arbeiten mit dem Benützerzeichen H. K. M. oder HK. M. besitzt (vgl. dazu Walcher, S. 122, der die Signatur in Heinrich Keuligk von Creußen auflösen möchte, ein Versuch, der jedoch das M unerklärt läßt): Die Muse Euterpe, weißer Tonmodel, 16×33 cm, und die Muse Kalliope, ebenso groß, beide nach den entsprechenden Flötnerplaketten, Leitschuh, Flötnerstudien, Straßburg 1904, Taf. III, 51 und 20. Die Formen sind 1648 datiert und haben zweifellos Zusammenhänge mit den Arbeiten der Vest.

Von der „klugen Jungfrau", die Simon S. 63 (Abb. 14) dem Johannes Vest zuschreibt, besitzt das Germanische Museum ebenfalls eine Hohlform, wie auch von ihrem Gegenstück, einer törichten Jungfrau, die sich die Haare rauft. Beide messen 27×16,5 cm, sind unsigniert, stehen aber den Vest-Originalen noch sehr nahe.

* * *

Der zweitälteste Sohn Caspar (I.) Vests von Creußen war Caspar (II.) Vest, geboren Oktober 1583, tätig in Creußen, verheiratet seit 1603.

Von diesem besitzt das Museum die zwei bekannten Patrizen für Planetenkrüge „Mars" und „Venus" (Walcher, Abb. 28 u. 29. Josephi, Werke plast. Kunst . . . . . Nürnberg 1910, Nr. 117 u. 118, Abb. Taf. X). Die „Venus"-Patrize muß deshalb noch einmal besprochen werden, weil sie auf der Rückseite die deutliche Bezeichnung „Christianus steffen 1610" trägt (von Josephi a. a. O. S. 59 zum erstenmal richtig gelesen). Trotz Simons Widerspruch (S. 68, Anm. 2) möchte ich in diesem Steffen den Christian Steffan aus Langla sehen, der (Simon, S. 61) am 14. Dezember 1615 in Frankfurt „frembd zum Burger angenommen" wurde. (Langla = Langlau, B. A. Gunzenhausen?) Wie klärt sich der vorhandene Zusammenhang des Steffen zur Familie Vest natürlicher auf, als dadurch, daß er ebenfalls in Caspar (I.) Vests Atelier gearbeitet hat?

Und nun zur Reihe der Arbeiten, die mit „Georg Vest" bezeichnet sind oder die mit diesem Namen in Beziehung stehen. Zwei Träger dieses Namens waren Hafner; ihre Arbeiten werden vorderhand noch durcheinander geworfen.

Ich beginne mit dem jüngsten Sohn Caspar (I.) Vests, Georg (II.) geboren 1586, nachgewiesen in Nürnberg 1607 (Walcher, S. 109), in welchem Jahre er als Nachfolger seines älteren Bruders Johannes „im Verlage" W. Leupolds arbeitete. 1616 hatte er sich gegen die Nürnberger Hafner zu wehren (Hampe, Ratsverläße II, Nr. 2801), 1621/22 hatte er als Stadthafner im neuen Rathaus Öfen zu setzen (Mummenhoff, Rathaus, S. 154, 157, 294). Vor 1638 ist er gestorben, da in diesem Jahr Susanna, „Georg Vests, Wachspossierers seligen Tochter", den Goldschmied Thomas Stör heiratet (Ehebücher S. Lorenz, handschriftl. Auszug; dem Verf. von Dr. H. Heerwagen, Hauptkonservator am Germ. Nat.-Mus. Nürnberg, freundlichst überlassen). Er arbeitete im Gegensatz zu seinem Vetter (Georg I. Vest, gest. vor 1625) in Nürnberg, wo er auch starb. Für ihn gesichert ist ein Model im Berliner Kunstgewerbemuseum, nämlich das 1626 datierte Brustbild Kaiser Rudolfs II. (Eber, S. 50 f., Walcher, Abb. 64); denn Georg (I.) Vest ist schon vor 1625 gestorben (Eber, S. 49). Signiertes Material konnte für ihn nicht beigebracht werden; allein das Germanische Museum besitzt eine Reihe von Modeln seiner Kacheln, die von einer Schärfe und Klarheit der Form sind, daß sie wohl als Originalmodel bezeichnet werden können:

Abb. 1a. Evangelist Markus. Originalmodel von Johannes Vest. 1597. Vorderseite.

Abb. 1b. Originalmodel von Johannes Vest. 1597. Rückseite.

Abb. 2. Der Tag. Originalmodel von Georg I. Vest von Creußen.

Abb. 3. Karl der Große von Georg I. Vest von Creußen.

Abb. 4. Alexander der Große
von Georg I. Veſt von Creußen.

Abb. 5. Otoham (Osman)
von Georg I. Veſt von Creußen.

Abb. 6. Merkur. Originalmodel
von Wolfgang Leupold von Nürnberg.

a) Das Gefühl. Mittelſtück für eine Kachel, 35×28 cm (Walcher, Abb. 57, Eber, S. 57). Zur berühmten Serie der fünf Sinne gehörig. Roter Scherben.

b) Der Frühling. Mittelſtück; vgl. Simon, Abb. 19. Von gleicher Schärfe wie a. Vor allem deshalb intereſſant, weil die beiden Seitendarſtellungen, welche zu den darüberſtehenden Sternbildern II (Zwillinge) und ♒ (Waſſermann) als Illuſtrationen gehören, auf der Matrize noch in urſprünglicher Anordnung vorhanden ſind. Auf der Ausformung Simon, Abb. 19, fehlen dieſe Szenen, nur die Sternbilderzeichen ſind geblieben. Gehört mit Simon, Abb. 17, in eine Serie der Jahreszeiten, die jedoch von der bei Eber, Abb. S. 64, zu unterſcheiden iſt.

Für Georg I. Veſt fand ſich das meiſte (geſicherte) Material. Georg I. iſt geboren zu Creußen 1574, dortiger Bürger ſeit 1603, geſtorben vor 1625 in Creußen, wo er ſein Leben als Hafner und Poſſierer zugebracht hat.

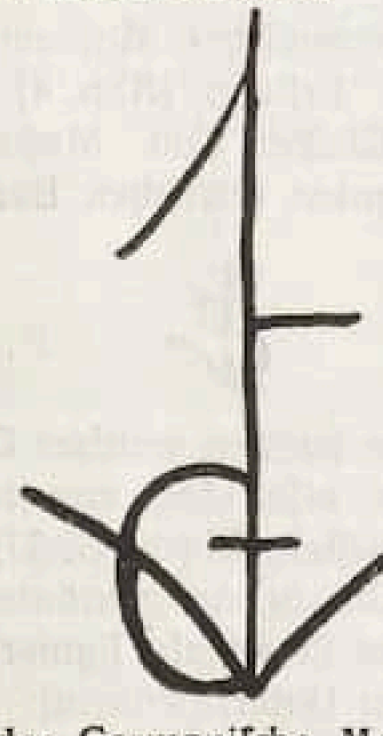
Für ihn möchte ich vor allem in Anſpruch nehmen das bekannte „Wappen der Gugel" (Joſephi, die Werke plaſtiſcher Kunſt . . . Nbg. 1910 Nr. 116; Walcher, Abb. 35); denn die Bezeichnung der Patrize: „den 26.7ber Georgius Veſt Poſſierer und Hafner zu Creuſen Anno 1608." weiſt erſtens auf einen in Creußen anſäſſigen, zweitens auf einen ſelbſtändigen Meiſter. Beides trifft auf Georg II. Veſt für 1608 nicht zu, der ſeit 1607 in Nürnberg bei Leupold arbeitete.

Als die Creußener-Veſt-Hausmarke in Verbindung mit den Buchſtaben G. V. als Verfertigerſignatur tragend[1], laſſen ſich ihm nun die folgenden Model des Germaniſchen Muſeums zuteilen:

Nacht (Walcher, Abb. 42, Eber, Abb. S. 70). Hohlform des Mittelſtückes einer Kachel, oben abgerundet, 29,5 cm hoch, 18,5 cm breit. Auf der Vorderſeite deutlich (in Spiegelſchrift und erhaben) ſigniert:

Ein ſpäterer Benützer des Models hat den Verſuch gemacht, das Monogramm herauszukratzen.

Tag (Walcher, Abb. 43, Eber, Abb. 68). Abbildung 2. Mittelſtück, oben abgerundet, 26,5 cm hoch, 16 cm breit. Vorn nicht ſigniert, auf der Rückſeite, in den Ton in weichem Zuſtand eingeritzt (Benützerzeichen!):



Darunter 1614. Davon beſitzt das Germaniſche Muſeum eine vollſtändige, grünglaſierte Kachel; eine gleiche befindet ſich auf der Rückſeite des Ofens im Adjutantenzimmer der Burg zu Nürnberg. Der Model zeigt den Zuſtand „vor der Schrift".

Folgerungen: „Der Tag" war Georg I. Veſts Originalmodel, in Gebrauch in ſeiner eigenen Werkſtatt in Creußen und iſt von ihm ſelbſt mit ſeiner Hausmarke verſehen worden. Georg I. Veſt war aber nicht nur der Benützer der „Tageszeiten-Serie",

---

[1] Den Hinweis darauf, daß das Hauszeichen, in Verbindung mit den Monogrammen C.V, G.V. uſw. nur auf die Creußener Werkſtatt gedeutet werden kann, wie auch zahlreiche andere wertvolle Winke, verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Prof. Dr. Stettiner, Hamburg.

ſondern auch ihr Verfertiger, wie aus der vorn ſignierten „Nacht" hervorgeht. Die Zuſchreibung dieſer Serie an Johannes Veſt iſt unhaltbar (Eber, S. 67, Walcher, S. 102), ebenſo Simons (S. 63) darauf gegründete Schlüſſe.

Von der Serie der Elemente (Simon, S. 62) beſitzt das Muſeum zwei unſignierte Matrizen: „IGNIS·I·" und „AER", beide 29×18,5 cm und wohl auch von Georg I. Veſt. „TERRA" und „AQUA" in grünglaſierten vollſtändigen Kacheln, Umrahmung wie Walcher, Abb. 42; „IGNIS·I·", grünglaſiert begegnet auf der Rückſeite des Adjutantenzimmer-Ofens der Nürnberger Burg.

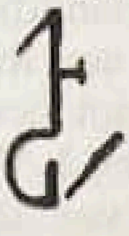
Die Hausmarken auf den Matrizen „Tag" und „Nacht" ſind zwar verſchieden gebildet; allein die ſachliche wie ſtiliſtiſche Zuſammengehörigkeit der Serie weiſt beide Hausmarken einer Werkſtatt zu, nämlich der Georg (I.) Veſts. Das

kommt noch einmal vor auf einer Matrize „·CAROL-VS·MAGNVS·" unſeres Muſeums (Abb. 3), unter dem Kopf des Adlers in großen, erhabenen Zeichen, im Gegenſinn. Die Kachel iſt 48,5×22 cm groß und oben abgerundet. Durch ihre Signatur iſt die Hohlform an „die Nacht" und alſo an Georg I. Veſt gebunden.

Eine dritte Variante des G. V.-Monogramms weiſt eine bisher unbekannte Kachelſerie auf, die hier zum erſten Male für die Familie Veſt in Anſpruch genommen wird: die heidniſchen Könige. Die ganze Folge beſtand wohl ehemals, wie auf dem Georg-Leupold-Ofen von 1594 in der Bayriſchen Landesgewerbe-Anſtalt zu Nürnberg (der aber formal nichts mit unſerer Serie zu tun hat) abzuleſen iſt, aus: Cyrus Perſarum (sc. rex), Nimrod Aſſyrorum, Julius Caeſar, Alexander Magnus, Herkules, Osman (oder Otoman) und einem vorläufig unbekannten ſiebenten heidniſchen König. (Sieben Kacheln hatte die Serie höchſtwahrſcheinlich.)

Von einem ſolchen Ofen iſt im Germaniſchen Muſeum an Modeln erhalten: Alexander Magnus und Osman (OTO-HAM). Erſterer (Abb. 4) in ganzer Figur ſteht mit dem rechten Fuß auf der Weltkugel. Weißer Ton, Maße 41,2×24,5 cm. Die Form iſt vorn, erhaben und im Gegenſinn ſigniert (zwiſchen Baum und linker Wade):

Auf der Rückſeite befindet ſich die (in den weichen Ton) eingekratzte Benützerſignatur H. Z. M. 1680. Die Hohlform wurde alſo 1680 von einem Hafner H. Z. M. (vielleicht Hans Zitzelmann, ein Nürnberger Meiſter; Böſch, S. 37) nach einer Georg-Veſt-Patrize hergeſtellt und benützt. Letzterer (Abb. 5) ein gekrönter Feldherr in ganzer Figur mit der Beiſchrift OΓO-HAM. Der Model iſt ebenſo ſigniert wie der vorhergehende: vorn, erhaben, im Gegenſinn (zwiſchen den Unterſchenkeln):



auf der Rückſeite H. Z. M. 1680. Die Figur des „Otoham" geht in Standmotiv, Anatomie und Kopftyp durchaus mit der Perſonifikation des „TAG" zuſammen, es geht nicht an, ſie einer anderen Hand zuzuweiſen. Ein vollſtändiger Ofen dieſer Serie iſt meines Wiſſens nicht erhalten.

Wir haben ſomit drei G. V.-Hausmarken kennengelernt. Stiliſtiſch gehören alle damit bezeichneten Model zuſammen. Ich zögere daher nicht, ſie alle drei einer Werkſtatt, nämlich der Georg (I.) Veſts in Creußen, zuzuweiſen.

* * *

Auch die Gruppe der Leupold-Arbeiten erfährt durch die Modelſammlung des Germaniſchen Muſeums eine Erweiterung. Zu den bis jetzt von Wolfgang Leupold (geſt. nach 1598; Böſch, S. 36) bekannten Arbeiten: Joſephi, Die Werke plaſtiſcher Kunſt . . . Nürnberg 1910, Nr. 108—113, Fünf Tänzerpaare, Trommler und Pfeifer, bezeichnet WL, tritt neu hinzu ein Kachelmodel „Merkur", ein Kachelmittelſtück, das im Gegenſatz zu den ſpäteren Modeln in der Form ſeines Umriſſes und ſeiner Rückſeite die Darſtellung erkennen läßt (Abb. 6). Größte Breite 24 cm, Höhe 43 cm. Auf der Rückſeite, eingetieſt, bezeichnet WL, alſo ein Originalmodel. — Die Geſtalt Merkurs in deutlicher Anlehnung an die gleichnamige Figur aus P. Flötners Planetenfolge (ſiehe Leitſchuh, Flötnerſtudien, Straßburg 1904, Abb. 53); jedoch verſchieden von dem, nach dem gleichen Flötnervorbild entworfenen „Merkur" des Planetenofens (Röper-Böſch, Sammlung von Öfen in allen Stilarten. München 1895, Tafel 32) im Germaniſchen Muſeum.

In dem Merkur lebt noch die Ruhe des 16. Jahrhunderts. — Beziehungen zu Georg (II.) Veſts „TAG" ſind mit Händen zu greifen.

Man möchte wünſchen, daß W. Leupold, der zuerſt (ca. 1598—1605) Johannes, dann (um 1607) Georg (II.) Veſt in ſeiner Kunſt unterwies, allmählich etwas greifbarer hervorträte. Auch die Fides-Kachel (Simon, Abb. 1) ſtammt ja aus ſeinem „Verlag".

Von Georg Leupold d. Ä., deſſen 1594 datierter und

ſignierter Ofen in der Bayriſchen Landesgewerbe-Anſtalt zu Nürnberg oben erwähnt wurde (ein faſt gleicher im Germaniſchen Muſeum), beſitzt das Germ. Muſeum ein erhaben gearbeitetes Tonmodell 29 cm breit, 57 cm hoch: die drei Wappen von Nürnberg; in Knorpelwerk-Kartuſchen. Es iſt ſigniert

und 1621 datiert. Zweifellos iſt es eine Arbeit, die irgendwie mit ſeinen Ofenaufträgen für das neue Nürnberger Rathaus (Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891, S. 154, 157) zuſammenhängt.

Mögen dieſe Zeilen als ein Teil der Vorarbeit aufgefaßt werden zu der erwarteten großen Veſt-Publikation.

Literatur (Die Aufſätze wurden unter dem geſperrt gedruckten Schlagwort zitiert)

Walcher-Molthein, Die Familie der Kunſthafner Veſt und ihre Werke in Altöſterreich und in Oberfranken. Kunſt und Kunſthandwerk 1913.

H. Eber, Creußener Töpferkunſt. München 1913.

K. Simon, Johannes Veſt von Creußen in Frankfurt a. M. Monatshefte f. Kunſtw. XIV, Bd. 1, S. 56 ff.

H. Böſch, Verzeichnis Nürnberger Hafnermeiſter von 1520—1868. Kunſtgewerbeblatt IV, 1888, S. 34 ff.

Perſiſche Fayencen
(Sammlung R. Draeger im Kaiſer-Friedrich-Muſeum zu Berlin)

Von ERNST KÜHNEL | Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Als Henry Wallis die erſten Beiſpiele perſiſcher Keramik publizierte, als die Godman Collection entſtand und Friedrich Sarre von ſeinen Reiſen in Vorderaſien mittelalterliche iſlamiſche Fayencen mitbrachte, dachten wohl wenige daran, welche Bedeutung dieſes Gebiet noch einmal für das Sammelweſen gewinnen würde. Zu Beginn des Jahrhunderts wurden dann immer größere Mengen von ausgegrabenen, vielfach prunkvollen und intakten Stücken vornehmlich durch die armeniſchen Antiquare auf den Markt gebracht, aber noch 1910 auf der Münchner Ausſtellung war man ſich über ihre Echtheit auch in Fachkreiſen noch keineswegs im klaren. Seitdem haben ſich die anfänglichen Bedenken als hinfällig erwieſen, es iſt immer mehr Material hinzugekommen und öffentliche und private Sammlungen in Europa und Amerika haben ihre Beſtände nach dieſer Richtung hin beträchtlich erweitert. An Überraſchungen hat es dabei nie gefehlt, und zuletzt noch hat die Auffindung großer Mengen der frühen ſog. Ghabri-Ware (mit Ritzdekor) die Möglichkeit geſchaffen, eine Verbindung zwiſchen der Abbaſſidenkeramik des Irak, mit der wir durch die Grabungen von Samarra bekannt wurden, und den Erzeugniſſen der Blütezeit von Raghes, Sultanabad und anderen Orten zu ſuchen. Seit dem Kriege iſt, vor allem wohl wegen der ſchlechten Verbindungen, wenig mehr nach Europa gelangt; wir können aber damit rechnen, daß man mit neuen Funden uns wieder vor neue Probleme ſtellen wird.

Der Vorzug der zeitweilig in der Islamiſchen Abteilung der Berliner Muſeen ausgeſtellten, nicht ſehr umfangreichen, aber mit Geſchick und Verſtändnis zuſammengebrachten Sammlung des Herrn Dr. Draeger, der lange Jahre Leiter der deutſch-perſiſchen höheren Lehranſtalt in Teheran war, liegt einmal darin, daß ſie in der nächſten Nähe der Fundorte und großenteils erſt während des Krieges entſtand, und dann in der Bevorzugung zeichneriſch und plaſtiſch bemerkenswerter Stücke.

Eine kleine Gruppe von Gefäßen und Badraſpeln in Tierform bereichert unſere Anſchauung von dem plaſtiſchen Vermögen der perſiſchen Töpfer im 13. Jahrhundert und erweckt unſere Bewunderung durch erſtaunliche Sicherheit in der Modellierung bei ſtrengem Stilgefühl in der Wahl von Glaſur und Bemalung. Der hier wiedergegebene ſitzende Löwe (Abb. 1), blau glaſiert mit grünlichem Lüſterdekor, als Aquamanile geſtaltet, vielleicht in Anlehnung an ältere Metallformen, gehört zweifellos zu den beſten bisher bekannten Beiſpielen perſiſcher Tonbildnerei. Wir müſſen ihn — ebenſo wie eine liegende Katze — zur Gattung der ſog. Raghesfayencen rechnen, während zwei kleine Affen in der typiſchen Sultanabadtechnik, mit Bemalung unter der durchſichtigen Bleiglaſur, dekoriert ſind. Im übrigen ſind die Gefäßformen die üblichen, aber eine bauchige Lüſterflaſche mit ſtark gebuckeltem Körper und ganz enger Mündung (Abb. 2) verdient als Meiſterſtück keramiſcher Technik und ein ſechseckiger Napf mit Reliefſiguren an den Abkantungen wegen ſeiner eigentümlich blauen Tönung beſonders hervorgehoben zu werden.

Unter „Minai"-Ware verſteht man die in harten Farben ſehr bunt über elfenbeinweißer Zinnglaſur bemalten und mit Gold gehöhten Arbeiten von Raghes um 1200, von denen Schalen, Näpfe oder Flaſchen in verhältnißmäßig großer Zahl, wenn auch ſelten intakt, erhalten ſind. Bei aller Betonung des keramiſchen Charakters ließen die Motive häufig auf Beziehungen zur damaligen Buchmalerei ſchließen, wie wir ſie beſonders aus einigen Hariri-Handſchriften kennen, und ein paar Schalenböden der Sammlung Draeger ſtellen dieſe Zuſammenhänge vollends außer Zweifel. Bei Darſtellungen literariſcher Art, wie den beiden Reitern, die den böſen „Afrit" vernichten (Abb. 3), oder genrehafter Richtung, wie dem Aderlaß einer Dame (Nr. 29), iſt der

Abb. 1.
Gießgefäß. Raghes, 13. Jahrh.

Abb. 2. Gebuckelte Lüsterflasche. Raghes, 13. Jahrh.

Abb. 3.
Schalenboden im Minaistil. Raghes, um 1200.

Abb. 5. Schale. Sultanabad, 14. Jahrh.

Abb. 4. Lüsterfließe. Sultanabad, um 1300.

Bagdader Miniaturstil vom Anfange des 13. Jahrhunderts in Auffassung und Farbengebung unverkennbar, wenn auch der dekorative Zweck und die Rücksicht auf das Rund des Schalenspiegels eine besondere Formulierung erfordern.

Bei den gleichzeitigen Lüsterfayencen ist von einer solchen Abhängigkeit kaum etwas zu spüren; ihr eigener Kolorismus — es wird neben dem Goldglanz nur ein reines Kobaltblau und später noch etwas Türkisgrün verwendet — führt sie auch im Zeichnerischen selbständige Wege, und nur die Kalligraphen werden bei der Herstellung prunkvoller Schriftfliesen noch gelegentlich zu Rate gezogen. Der Gruppierung stehender und sitzender Figuren in Kummen oder auf Kacheln (Abb. 4) liegt jeder Bildgedanke fern, und besonders deutlich zeigt sich die Eigenwilligkeit der Lüstermalerei in Beispielen wie der 682 d. H. (1283 n. Chr.) datierten Sternfliese mit der Darstellung eines Burg- oder Palasttores (Nr. 15), deren ausgesprochen keramische Behandlung jeden Gedanken an ein graphisches Vorbild ausschließt.

Die Mongolisierung der Typen, die — nicht nur aus politischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen — im 13. Jahrhundert in Persien allgemein Mode geworden war, führte in den Fayencen von Sultanabad bisweilen bis zum eleganten Idealporträt. Beweis dafür der große Teller der Sammlung Draeger, schwarz und blau mit einer männlichen und einer weiblichen Figur, beide äußerst dekorativ zusammengeschlossen zu seiten einer tulpenartigen Blumenstaude.

In schönen Beispielen ist die reizvolle schwarz-grüne, bisweilen noch durch Blau bereicherte Luxusware des 14. Jahrhunderts vertreten, mit dichtem vegetabilen Ornament, in das gelegentlich kleine Vögel eingestreut werden (Abb. 5). Die schwarze Zeichnung liegt regelmäßig unter der durchsichtigen Türkisglasur direkt auf dem Scherben, häufig sogar etwas vertieft; die zarte Strichführung erweckt nur oft den Anschein, als ob sie über der Glasur ausgeführt sei. Selbst bei den Stücken, in denen das Schwarz weit überwiegt und nur wenige Verse oder spärliches Rankenwerk darin ausgespart erscheinen, verhält es sich nicht anders. Die Gattung ist bisher noch nicht überzeugend lokalisiert worden; die früheren Stücke lassen sich unschwer in die Sultanabadrichtung einfügen, während spätere eher mit der dann in der Timuridenzeit (15. Jahrhundert) verbreiteten, sog. Daghestanware zusammengehen. Eine prächtige Flasche mit einem Segenswunsch in breitem Reliefband rings um den Leib, in elegantestem Kufi von kalligraphisch untadeligem Schnitt (Nr. 84), gehört sicherlich noch ins 13. Jahrhundert.

Eine technisch interessante kleine Gruppe bilden einfarbige Schalen mit durchstochener, nur flüchtig von der Glasur überzogener Musterung in der Wandung oder im Boden, in Anlehnung wohl an die chinesischen „Reiskorn"-Porzellane, und eine Überraschung für den Fachmann bedeutet eine Schale mit einfachem Blattmuster und persischen Versen in Blau und Schwarz auf elfenbeinweißem Grund (N. 70) insofern, als sie das Datum 607 d. H. (1210 n. Chr.) aufweist, während wir nach unseren bisherigen Kenntnissen sie unbedenklich um hundert Jahre jünger hätten ansetzen müssen.

Die Sammlung enthält vieles, was in der Islamischen Abteilung der Berliner Museen bereits in charakteristischen Beispielen vertreten ist, anderes aber auch, das besonders geeignet gewesen wäre, unseren öffentlichen Besitz vorteilhaft zu ergänzen. Das wird nun freilich, abgesehen von drei Stücken, die als Geschenk des Herrn Dr. Draeger in die Islamische Abteilung gelangen, kaum möglich sein, da die Kollektion kürzlich von ihrem Begründer verkauft wurde, übrigens erfreulicherweise nicht ins Ausland, sondern an einen Berliner Kunstfreund, so daß sie uns wenigstens nicht ganz entzogen ist.

Eine Nürnberger Renaissanceschüssel von 1536 mit dem Porträt des Patriziers Christoph Coler

Mit zwei Abbildungen *Von EDMUND WILHELM BRAUN-Troppau*

Das städtische Museum zu Halle a. d. Saale erwarb vor einigen Jahren eine Fayenceschüssel mit Zinnglasur, die in Blaumalerei mit etwas Gelb und Mangan das Brustbild eines langbärtigen älteren Herrn in vornehmer Tracht und die Jahreszahl 1536 trägt. Stengel hat dieselbe in „Kunst und Kunsthandwerk" (XVI, 1913, S. 486) und Freyer im „Cicerone" (VI, 1914, S. 399) abgebildet. Stengel stellte sie mit einigen anderen verwandten Stücken zusammen, die er mit Hirschvogel in Verbindung brachte und für Nürnberg lokalisieren möchte. Er hebt mit Recht hervor, daß es sich bei dem Porträt um eine „individuelle Bildnisdarstellung" handle, die vielleicht einmal festgestellt werden könne. Das läßt sich jetzt durchführen. Der Dargestellte ist der Nürnberger Patrizier Christoph Coler, von dem es ein Porträt, ein Ölgemälde von Georg Pencz, gibt, das gleichfalls 1536 datiert ist und leider jetzt verschollen ist. Glücklicherweise existiert aber eine Radierung[1] von Wenzel Hollar nach dem Bilde, welche die Signatur des Pencz und das gleiche Datum trägt; die genaue Wiedergabe durch Hollar wird durch die Übereinstimmung mit einer Studie des Pencz, die heuer auf der Amsterdamer Auktion der Handzeichnungen aus dem Besitze des Fürsten Solms-Braunfels auftauchte[2] und mit einem Guachebildnis des Coler im sog. Geschlechterbuch des Konrad Haller (Nürnberger Kreisarchiv)[3] bezeugt, das gleichfalls von Pencz herrührt. Die Porträtähnlichkeit auf diesen Penczschen Werken mit dem Brustbild der Schüssel zu Halle ist evident. Es ist derselbe zweigeteilte, lang herniederwallende Bart und der wulstige, halbkreisförmig herabfallende Schnurrbart; auch der Blick der kleinen, etwas stechenden Augen unter den starken Brauen ist identisch. Kostümlich ist allerdings eine Divergenz festzustellen. Auf der Schüssel ist Coler barhäuptig dargestellt, während er auf den übrigen Bildern Netzhaube und Hut trägt; dagegen ist die pelzbesetzte Schaube wieder dieselbe. Die Jahreszahl (1536) ist gleichfalls immer die gleiche. In der Auffassung und Wiedergabe des Porträts ergaben sich wiederum starke Übereinstimmungen mit Pencz. Die drei Ölbildnisse des Meisters im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, darstellend den Nürnberger Maler Erhard Schwetzer und seine Frau, sowie einen jungen Mann, ferner das Porträt eines Goldschmiedes in der Karlsruher Galerie[4] weisen große Verwandtschaft auf; besonders das Bildnis der Schwetzerin zeigt in derselben Weise die Hände übereinandergelegt; auch die Stellung der Köpfe mit leichter Neigung nach links oder rechts, welcher der Blick der Augen folgt, ist übereinstimmend. Wir können also zunächst feststellen, daß dem Maler der Schüssel eine Porträtwiedergabe des Pencz zugrunde lag, der zu derselben Zeit den stattlichen Patrizier porträtierte, wir können aber wohl noch weiter gehen und schließen, daß Pencz selbst das Brustbild der Schüssel auf den weißen Zinnemailgrund gemalt hat, um so mehr, als Coler bei der Bestellung der Schüssel mit seinem Porträt wohl gewünscht haben mag, daß Pencz, der ihn soeben zu seiner Zufriedenheit conterfeit hatte, auch erstere dekoriere. Die Behandlung des Brustbildes auf derselben ist mit flotten sicheren Pinselstrichen in rein malerischer Weise ausgeführt, und da die Schüssel immerhin zu den frühesten Fayencemalereien auf Zinnemail, in Nachahmung der „welschen" Majoliken Oberitaliens, gehört, ist es begreiflich, daß sich der Töpfer zur Durchführung des Dekors an einen Maler wandte, dem die Technik natürlich

[1] Vgl. meinen Aufsatz in der Wiener Kunstzeitschrift „Belvedere" 1922, Heft 2, S. 117. T. LIII.
[2] Katalog v. de Vries Nr. 422. T. V.
[3] Abg. a. a. O. „Belvedere". T. LIII.
[4] Abg. Janitschek, Deutsche Malerei, S. 371.

Fayenceſchale. Nürnberg.

Städtiſches Muſeum, Halle a. S.

Porträt des Chr. Coler von G. Pencz.
Radierung von Hollar.

viel vertrauter war als ihm selbst. Es ist zu bedenken, daß die Töpfer damals diese für sie neue Technik des Scharffeuerdekors auf Zinnglasur noch nicht gut beherrschen konnten, da sie bisher gewöhnt waren, ihre Gefäße und Kacheln, die ja reliefiert waren, nur mit farbigen Zinn- und Bleiglasuren zu überziehen, was malerisches Können nicht voraussetzte. Natürlich widerspricht das nicht der ansprechenden Theorie Stengels, das auch Hirschvogel, für den ja eine Tätigkeit als Glasmaler, Emailleur und Maler bezeugt ist, solche Fayencen bemalt hat. Aber gerade in vorliegendem Falle spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß Georg Pencz der Maler der Schüssel ist. Im übrigen ist schon durch Stengel[1] nachgewiesen, daß Pencz und Hirschvogel in Beziehungen zueinander standen.

[1] Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1911, S. 85.

Die Porzellansammlung Eduard L. Behrens im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — *Von ALFRED ROHDE-Hamburg*

Dem Sammeleifer Justus Brinckmanns war es zu verdanken, daß in der Porzellansammlung des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe alle Manufakturen gleichmäßig und ihrer Bedeutung entsprechend vertreten waren. Es ist erfreulich, daß die Porzellansammlung Eduard L. Behrens, die jetzt dem Bestande des Museums eingereiht ist, dieses Prinzip nicht nur nicht beeinträchtigt sondern, daß sie in glücklichster Weise die Lücken, die die Sammlung hatte, auffüllt, so daß mit dieser jüngsten Ergänzung die Porzellansammlung des Hamburgischen Museums in ihrer Vielseitigkeit heute kaum noch übertroffen wird.

Eduard L. Behrens war einer jener glücklichen Sammler, der seine ganze Liebe dem deutschen Porzellan schon in einer Zeit widmete, als die Allgemeinheit sich ihm noch nicht zuwandte, der den wesentlichen Bestand seiner Sammlung vor jener Auktion Hirth zusammengetragen hatte, die das „Deutsch-Tanagra" wie mit einem Schlage zum offiziellen Sammelgut machte. Justus Brinckmann hat ihn bei seinen Ankäufen stets beraten und manche Figur, die Brinckmann auf den Auktionen scheinbar für das Museum für Kunst und Gewerbe kaufte, ging in diese Privatsammlung über. Auch hierbei zeigte er ein festes und sicheres Programm: die ganze Gruppe des figürlichen Barock von Meißen, für die Brinckmann im Hinblick auf die „klassische Zeit des Rokoko" kein Interesse hatte und die im Museum für Kunst und Gewerbe daher nahezu ganz fehlte, sicherte er doch auf diese Weise für Hamburg, eine Zeit ahnend, die sich mit mehr Liebe diesen etwas groben und derben oft spaßhaften Figuren zuwenden würde. Eduard L. Behrens hinterließ seine Porzellansammlung seinem durch seine Impressionistensammlung bekannten Sohn Theodor Behrens, der sie seinerseits dem Museum vermachte. Daß das Museum aber schon jetzt in den Besitz der einzigartigen Sammlung kam, das verdankt es einer großzügigen Schenkung der Witwe Frau Esther Behrens, die die Porzellane noch zu ihren Lebzeiten dem Museum aushändigte.

Wie schon angedeutet, erfährt der Meißner Besitz des Museums eine vorzügliche Ergänzung durch ausgesuchte Beispiele der Frühzeit. Der breitbeinige, derbe Narr Fröhlich auf barockem Sockel, eine datierte Ausformung von 1739, Harlekine in ihrer übertriebenen Kontrapoststellung und farbig-bizarren Kleidung, meist Modelle des jungen Kändler, Typen aus dem Volksleben wie der tanzende Bauer und der Narr mit den Fischen ergeben mit einigen frühen Geschirren vereinigt einen Kabinettschrank. Die bekannten Handwerkerfiguren schon von Berling aus der Sammlung Behrens abgebildet,

bilden einen Übergang zum Rokoko; in ihrer Größe noch barock erfaßt, stehen sie auf einem Rocaillensockel. Den Höhepunkt aber bedeuten drei Krinolinfiguren: die Gruppe Tänzer in spanischer Tracht mit seiner Dame, der sockellose Kavalier in gelbem Schlafrock, die rechte Hand zur Kußhand an den Mund führend, dazu als Gegenstück die ebenfalls sockellose Reifrockdame, einen Fächer in der Hand haltend mit blauem Überrock. Von weiteren Rokokofiguren seien noch die Anchisesgruppe und der Raub der Proserpina erwähnt.

Die zweite Stärke der Sammlung liegt in der Manufaktur Frankenthal, und hier bilden den Höhepunkt die großen Theaterfiguren von Oceanus und Thetis, Modelle von Konrad Linck, die Behrens auf der Auktion Hirth als eine seiner letzten Erwerbungen zu dem damals unerhörten Preis von M. 6000.— kaufte. Von der Manufaktur Ludwigsburg sind die zierlichen Tänzer und Tänzergruppen vorzüglich vertreten, neben ihnen fallen drei kleine Genreszenen, die Malerei, die Bildhauerei und eine Wirtshausszene besonders auf.

Der Fürstenberger Bestand des Museums erhält ein ganz anderes Gesicht durch ein Tänzerpaar von seltener Qualität und eine ganze Schar kleiner Figürchen (Chinesen, Verkäufertypen). Das Tänzerpaar (Abb. 1) ist von Luplau modelliert und wird als Nr. 202 (es trägt die Nummer unter dem Sockel eingestempelt) mit der Bezeichnung „Dame und Chapeau, stehend sich umfassend" erwähnt. Chapeau wird beim Tanz der Herr im Gegensatz zu seiner Dame genannt.

Die Dupaquier-Gruppe des Wiener Porzellans wird durch eine mit Putten bemalte Ziervase (Abb. 2) vervollständigt. Die Bemalung ist in der Art Bottengrubers gehalten und stammt vermutlich von Jakob Helchis, den Pazaureck in Verbindung mit dem Breslauer Meister bringt. Ähnliche Dupaquier-Ziervasen befinden sich in der Sammlung Darmstädter-Berlin und im Turiner Museum. Die Zeit um 1750 ist durch ein reizvolles Musiktrio veranschaulicht, das vermutlich als geschlossene Folge immer zusammengehört hat. Zum Schluß seien noch von außerdeutschen Porzellanen einige englische Figuren von Chelsea und Chelsea-Derby, eine Trembleuse aus Worcester mit seale-blue-Grund, von Frankreich eine vorzügliche Vincenne-Bechertasse mit sattem blauen Grund und ausgesparten Feldern mit Goldumrahmung und zwei Cremetöpfchen von Mennecy erwähnt.

Im Zusammenhang mit dieser Schenkung Behrens gelang auch noch die Erwerbung des großen Kändler-Affen, der aus der Dresdner Dublettenversteigerung herrührt. So ist auch diese Gruppe grandioser Barockplastik jetzt im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe mit einem vorzüglichen Beispiel vertreten.

Ausſtellungen

Berlin

Aquarelle, Zeichnungen und Graphik von Erich Heckel führt die Galerie Goldſchmidt & Wallerſtein vor. Der Künſtler hat in ſeinen neuen Arbeiten zwar keinen erſchütternden Fortſchritt zu verzeichnen, indeſſen läßt ſich gerade im Aquarell eine bedeutungsvolle Entwicklung zur Klarheit und Sammlung der Linien und Farbtöne beobachten. — Eine erſtaunliche Friſche indeſſen atmen die Aquarelle Erich Waskes in der Gutenberg-Buchhandlung. Es iſt, als habe ihm dieſe Technik neue Auflöſungsmöglichkeiten des Stofflichen geboten, das er hier mit ſchwungvoller Kraft bemeiſtert.

Ein weniger bekannter Gaſt in Berlin iſt der Königsberger Akademieprofeſſor Carl Albrecht, dem die Euphorion-Kunſthandlung eine umfaſſende Kollektivausſtellung widmet. Wir ſtehen vor dem Werke eines feinkultivierten Meiſters, der tatſächlich weiß, was Malen heißt. Maleriſches Empfinden und fleißiges Studium haben ſich hier glücklich zuſammengefunden. Bei alledem aber fehlt es doch an der Stärke der Perſönlichkeit. Mit den feinen Anklängen an Thoma und Trübner vermochte ſich der Künſtler nicht zu einer packenden Eigenart emporzuſchwingen. Was wir bewundern, bleibt das überaus delikate Handwerk und die liebevolle Verſenkung in die maleriſchen Elemente der Natur.

In der Bibliothek des Kunſtgewerbemuſeums haben die oſtpreußiſchen Graphiker eine kleine Ausſtellung eröffnet. Es ſpricht aus dieſen Arbeiten eine friſche Schaffensfreude, die ohne Entgleiſung in Extravaganzen ſich einfach und aufrichtig auszudrücken weiß. Da iſt z. B. Sebba, ein bemerkenswertes Talent, das ganz verinnerlicht aus der eigenen Tiefe ſchöpft. Einen phantaſievollen Einfallsreichtum verbindet Gertrud Lerbs mit ihrer maleriſchen Technik. Mit impreſſioniſtiſcher Gewandtheit tritt Kaumann auf, während Heinr. Wolff bei vielem Stimmungsgehalt akademiſch bleibt. Sturtzkopfs illuſtrative Derbheit ſetzt ſich in zahlreichen Blättern durch. Friſche Strichführung zeigt Erdmann und ſtimmungsvolle Phantaſie Weſſel. Enger an die Natur klammern ſich Grün und Marie Seeck. Keine überragenden Kräfte ſind hier am Werk, aber doch ein erquicklich gutes Können. Curt Bauer.

Düſſeldorf

Am 10. Januar iſt in den Räumen des Kunſtvereins für die Rheinlande und Weſtfalen zu Düſſeldorf die von dieſem und den ſtädtiſchen Kunſtſammlungen vorbereitete Ausſtellung von Werken alter Kunſt aus Privatbeſitz eröffnet worden. Im Gegenſatz zu der vielbeachteten erſten Ausſtellung im Januar 1921 hat man ſich diesmal nicht auf die alte Malerei beſchränkt, ſondern auch Schöpfungen der Plaſtik und des Kunſtgewerbes herangezogen. Eine beſondere Anziehungskraft, auch für verwöhntere Kunſtfreunde, bildet diesmal eine Sammlung von etwa 50 Handzeichnungen erſter deutſcher und niederländiſcher Meiſter. Vertreten ſind auf geſicherten, größtenteils unbekannt gebliebenen Blättern u. a. Hans Baldung Grien, Peter Brueghel d. Ä., Paul Bril, Albert Cuyp, G. Metſu, A. und W. van der Velde, Cl. P. Berchem, W. Buytewech, J. Jordaens, A. Brouwer, Jan Fyt, W. Hollar und viele andere. Die Ausſtellung bleibt bis zum 15. Februar geöffnet.

Hannover

Die Galerie v. Garvens ſtellt eine große Zahl neuer Arbeiten von Otto Dix aus, Aquarelle und Ölbilder zumeiſt, außerdem einige graphiſche Blätter, ſo daß ſich ein rundes Bild des Weſens des Malers ergibt. Ein gut illuſtrierter Katalog läßt P. F. Schmidt zu Worte kommen, der mit lebhafter Sympathie für das ſtärkſte Talent ſeiner Dresdener Sezeſſion wirbt. Der gemeinſame Charakterzug (im eigentlichſten Sinne dieſes Wortes!) der Dixſchen Kunſt iſt ihre unerbittliche Wahrhaftigkeit. Soweit hier die ſubjektive Erlebnis- und Produktionsrichtung des Künſtlers in Betracht kommt! So ſehr auch das intenſive Ringen um den Stil ſich in dem Wechſel zwiſchen ſcharf betonenden und plaſtiſchen Formungen und andererſeits weich verfließender Flächenhaftigkeit bezeugt, ſo wenig iſt damit ein Nachlaſſen oder Anſpannen der perſönlichen Energie angedeutet. Nein: aus dem maleriſch Verhängten, wie aus dem plaſtiſch hervorgehobenen Leben ſpricht die gleiche unabläſſige Einſtellung auf das unbedingt Weſentliche. Wohl mag das Eigentliche des Lebens von anderen als Dix auf anderem Gebiete geſucht, gefunden werden. Doch darf man nicht leugnen: von allen denen, die wie er um die Weſens-Schau der Scheußlichkeiten modernſter

Zeitläufte kämpfen, ist er der Überzeugteste und Überzeugendste. Denn durch ihn scheinen all diese Dinge irgendwie selbst sich zu äußern, während im Strich der anderen (Grosz usw.) die Ironie zu spüren ist, die aus dem Gefühle der agozentrischen Überlegenheit stammt. Das Wichtigste dieser umfassenden Schau steckt wohl in den Aquarellen, deren Farbigkeit durch raffinierte Technik der Hintermalung des Papiergrundes auch das Grausigste noch in jene Sphäre hinüberrettet, deren Grenze nun einmal den Künstler vom Parteiführer irgendwie trennt. E. v. S.

Karlsruhe

Hier wird immer noch wenig Nennenswertes in den Ausstellungslokalen geboten; dies ist um so bedauerlicher, weil in manchem Atelier schöne Werke entstehen. So verlohnt sich nur summarischer Rückblick über die letzten Ausstellungen, denn was man an öffentlicher Stelle sieht ist meist nur Provinzkunst in örtlichem und zeitlichem Sinn.

Den früheren Taten des Kunstvereins ist wenig hinzugefügt worden; Ausstellungen meist von Karlsruher Malern, die wenig neue Töne brachten. Dann einige größere Kollektionen, deren „Meister" dann gewöhnlich in der Tagespresse oder im „Gered" als kommende Männer oder gar als Retter der verwelschten deutschen Kunst gefeiert werden. Typischer Provinzenthusiasmus, in dem allerdings nur zu oft geheime arrogante Töne erschallen, als sei hier (im Gegensatz zu den verhaßten Metropolen) der Ort, an dem die wahre Kunst blühe. Wenn ab und zu in den schönen Räumen des Kunstvereins ein gutes Bild auftaucht, so wirkt es fast wie verirrt.

Es bleiben die Kunsthandlungen. Sie haben keinen leichten Stand, weil die Ansprüche des einheimischen Käuferpublikums sich leider immer mehr dem Niveau des Kunstvereins angeglichen haben. Um so mehr sind die Anstrengungen zu loben, die der zeitgenössischen Kunst gelten. Moos hat im Herbst eine größere Graphik Ausstellung badischer Künstler gebracht, in der viel Positives von gegenwärtiger badischer Kunst zu sehen war. Die Jugend setzte sich hierbei mit Recht infolge ihrer zum Teil bedeutenden Qualitäten stark durch, die Schule Haueisens ebenso wie die Schüler Babbergers oder einige stille Talente wie etwa die seltsam begabte Toni Stern (mit aszetisch präzisen Bildniszeichnungen) oder Hubbuch. In einer der nächsten Ausstellungen lenkten frische und zugleich kultivierte Arbeiten des Haueisen Schülers Leo Kahn die Aufmerksamkeit auf sich. Später brachte Moos eine reiche Kollektivausstellung von Werken des seit längerer Zeit an der Landeskunstschule wirkenden Schnarrenberger. Als vortrefflicher Gebrauchsgraphiker, dem Witz und Phantasie nicht ausgehen, ist Schnarrenberger bekannt. Die große Zahl vielfältiger Entwürfe für Plakate, Packungen, Schilder usw. erwies die volle Berechtigung des guten Rufes. Daneben ließen aber auch die phantastischen Zeichnungen, grotesken Entwürfe und einige Ölgemälde die handwerklich gefestigte Überzeugungskraft und künstlerische Überlegenheit dieses in den Bahnen des neuen sachlichen Realismus sich bewegenden Künstlers erkennen.

Bei Sebald, der sich früher sehr stark für die Moderne eingesetzt hatte, ging es in den verflossenen Monaten etwas flauer zu. Unter anderem zog dort die Graphik Hans Schoenlebers, des Sohnes von Gustav, die Aufmerksamkeit auf sich, In bezug auf den Inhalt spukhafte Phantastik, die in ihrer unmittelbaren Stärke zuweilen an Kubin erinnert, in bezug auf die Kunstform, die sich des Kupferstiches und Holzschnittes bedient, bewußter Anschluß an altdeutsche Vorbilder; man spürt etwas von der Tragik des Gebildeten und muß sich fragen, ob nicht die deutlich spürbare künstlerische Vitalität von den Fesseln historischen Wissens vergewaltigt wird. Die volle negative Seite der „altmeisterlichen Weise" zeigte sich in wirklich erschreckender Nacktheit bei der Ausstellung der Schüler H. A. Bühlers, in der Arbeiten von geradezu verwegenem Epigonentum und sentimentalem Farb- und Form-Mystizismus in die Sackgasse des künstlerischen Sinnierens leuchteten.

Eine neue Ausstellungsmöglichkeit mit günstigen Räumlichkeiten hat die Galerie Hirsch geschaffen. In ihren ersten Ausstellungen hat sie wohl notgedrungen dem Karlsruher Kunstgeschmack Tribut gezahlt. Zuletzt brachte sie eine kleine Kollektion von Bodenseestudien R. Hellwegs. Hellweg, einst Schoenleber-Schüler, hatte früher mit Werken mondäner Gepflegtheit in Karlsruhe viel Erfolg gehabt. In den letzten Jahren hat er durch eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der modernen Kunst eine starke Entwicklung genommen, als deren Ergebnis eine aufgelockert farbige und atmosphärisch bewegte Ausdrucksweise von unmittelbar suggestiver Wirkung entstanden ist. Er ist aus der älteren Karlsruher Schule nahezu der einzige, der sich einen inneren Kunstkampf zugemutet hat. Das Resultat: er ist über die Stadt hinausgewachsen, d. h. um seinen guten Ruf in Karlsruhe ist es geschehen; um so besser wird sein Name in Deutschland sein. Der Fall ist typisch.

Für das Jahr 1925 ist eine große Kunstausstellung geplant, die im Verein mit der deutschen Kunstgenossenschaft organisiert werden soll. Es wäre zu wünschen, daß der Geist der deutschen Kunstgenossenschaft, wie er sich in ihren letzten Ausstellungen gezeigt hat, nicht allzu sehr auf dem Unternehmen lastet. H. C.

Saarbrücken

Die „Vereinigung der Kunstfreunde an der Saar" (Saarbrücken) veranstaltete im vergangenen Dezember in den Turnräumen des Realgymna-

siums eine Ausstellung von Werken saarländischer Künstler. Die vor etwa einem Jahre gegründete Vereinigung bemüht sich, im Geistes- und Kulturleben an der Saar neue Werte zu schaffen, Anregung und Förderung zu geben. Die Ausstellung wurde reichlich beschickt. Erfreulich ist, daß alles Mittelmaß nach Möglichkeit ausgeschaltet war. Wertvollster Bestandteil der Ausstellung waren zwei Werke des gefallenen Weisgerber (St. Ingbert), das Porträt der Mutter (1903) und das des Bruders (1908). In Hausensteins Werk (Kurt Wolff), ist das ausgezeichnete, in den Nuancen und der delikaten Dunkeltonigkeit köstliche Porträt der Mutter abgebildet. Von auswärtigen, im Saargebiet gebürtigen oder früher hier ansässigen Künstlern stellten aus der Maler Otto Weil, der Bildhauer Fritz Claus und der Karikaturist Schorndorff (München). Von der hiesigen Künstlerschaft ragten hervor die Kollektionen von E. F. Dietrich, Fritz Grewenig, Becker, Basler, Arnold, Wenzel, Hierling, Gerlach, Keuth. Ferner waren mit einigen guten Arbeiten vertreten Sachetto, Heintz, Mia Münster, Marga Lauer, A. u. M. Kuhn, Leo Grewenig. — Das Ergebnis der ersten Saarländischen Kunstschau ermuntert dazu, das Schaffen der hiesigen Künstler, von denen einige einen guten Weg ahnen lassen, alljährlich zu zeigen. Die Ausstellung ist ferner ein Beweis dafür, daß in einem Industriegebiet, in dem zur Zeit schärfster wirtschaftlicher Kampf tobt (in seinen Auswirkungen verschärft durch die Abschnürung des Saargebiets von Deutschland), diesem äußeren Machtprinzip ein inneres, geistiges, spannkräftiges Element entgegengesetzt wird; daß ein Keim gelegt ist zu positiver Volksbildung und Erziehung und zur Förderung der Künste. Der Mechanisierung und Materialisierung folgt ein Erwachen zu neuer Geistigkeit, der Pendel schlägt nach der anderen Seite aus. H. Ginzel.

Zürich

In dem Salon Wolfsberg hat die Ausstellung französischer Graphik, die 150 Künstlernamen und über 500 Werke umfaßt und noch bis Ende Februar dauert, nachhaltigen Erfolg. Zu der Ausstellung ist ein übersichtlicher und gut gedruckter Katalog erschienen, der auf dem Außentitel den gallischen Hahn trägt.

Von Künstlern und Gelehrten

An der Leipziger Universität hat sich Anfang Dezember der Kunsthistoriker Dr. H. Beenken als Privatdozent für ältere Kunstgeschichte habilitiert. Beenkens bisherige Forschungen gelten speziell der deutschen Kunst vom 11. bis 13. Jahrhundert und auf diesem Gebiet wird er demnächst einige grundlegende Arbeiten veröffentlichen. — In München ist am 2. Januar der Archäologe Dr. Maximilian Maß im Alter von 70 Jahren gestorben, der speziell für die Kunstchronik seit vielen Jahren das Referat über die archäologischen Vorgänge in der Welt gehabt hat und sich als Mensch außerordentlicher Beliebtheit erfreute. — Geheimrat Richard Borrmann, ehemals Professor für Geschichte der Baukunst an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, ist aus Anlaß seines 70. Geburtstages von der gleichen Hochschule durch die Verleihung des Dr. ing. h. c. geehrt worden. — Als Kustos an der Ägyptischen Abteilung der Berliner Museen ist kürzlich der Archäologe Dr. Alexander Scharff ernannt worden. — Ende Januar ist in München im Alter von 87 Jahren der bekannte Tiroler Maler Mathias Schmid gestorben, der eine ganz ähnliche Entwicklung wie sein berühmterer Landsmann Defregger gehabt hat. Auch er liebte die genrehafte Darstellung des Tiroler Volkslebens und die Verkörperung volkstümlicher Typen wie Bettelmönche, Geistliche usw. Daß dieser Kunst Dauerhaftigkeit beschieden sei, wird heute wohl niemand glauben. — Hofrat Dr. Josef Meder, der Direktor der Albertina in Wien, ist kürzlich in den Ruhestand getreten. — In Paris wurde zum „Président du Conseil des Musées" Raymond Koechlin ernannt.

Neue Bücher

G. Dansart, Les anciennes faïences de Bruxelles. Bruxelles et Paris, G. van Oest & Cie., 1922.

Im Verlag von G. van Oest & Cie. in Brüssel ist im Jahre 1922 ein von langer Hand vorbereitetes — die Vorrede datiert bereits aus dem Jahre 1918 — Prachtwerk von G. Dansart über die keramische Industrie Brüssels, im besonderen über die Brüsseler Fayencen des 18. Jahrhunderts erschienen, dessen kostbarer Druck auf van Gelder-Büttenpapier und dessen reiche Ausstattung mit zahlreichen Faksimileabbildungen von Fabrikmarken und Malersignaturen und 56 zum großen Teil farbigen Tafeln selbst in unserer in Luxusdrucken aller Art schwelgenden Nachkriegszeit Aufmerksamkeit erregen muß. Vor allem in Deutschland — wo man, sehr zum Nachteil der internationalen Wertschätzung unserer zahlreichen, zum großen Teil künstlerisch hervorragenden Fayencen, bisher der würdigen Veröffentlichung dieser Dinge durchaus nicht das verdiente Interesse entgegengebracht hat.

Das dem Bürgermeister von Brüssel gewidmete, von dem Brüsseler Stadtarchivar A. des Marez mit einem die allgemeine Situation kennzeichnenden Vorwort versehene umfangreiche Werk Dansarts, das in nur 600 Abzügen hergestellt ist, beruht auf langen und weitgreifenden archivalischen Forschungen. Diese Aktenstudien sind naturgemäß vor allem dem ersten, der Geschichte der Brüsseler keramischen Industrie gewidmeten Abschnitt des Buches zugute gekommen. Aber auch der zweite, eine Darstellung des Fabrikationsbetriebes gebende Teil hat aus diesen Studien

eine wesentliche Stütze erfahren durch den glücklichen Fund eines vom Jahre 1786 stammenden Manuskripts, in dem ein Brüsseler Fayencier den Herstellungsprozeß in allen Einzelheiten geschildert hat.

Ein dritter Abschnitt endlich ist einer Schilderung der mannigfaltigen Erzeugnisse der verschiedenen Brüsseler Fayencemanufakturen gewidmet, deren nähere Kenntnis die Tafelabbildungen vermitteln, die von 103 Reproduktionen von Fabrikmarken und Malersignaturen begleitet sind. Den Beschluß des Werkes machen ein Kapitel über die auf den Auktionen der letzten Jahrzehnte für Brüsseler Fayencen erzielten Preise, eine ausführliche Literaturübersicht, eine genealogische Tafel, aus der die Verwandtschaftsverhältnisse der Fayencedynastien Mombeers-Artoisenet ersichtlich werden, denen die beiden Manufakturen in der Rue de Laeken und der Rue de la Montagne gehört haben, der Abdruck der wesentlichsten Privilegurkunden und ein ausführlicher Namenindex.

Das Ganze ist mit der Absicht auf erschöpfende Vollständigkeit angelegt, und diese Absicht scheint, soweit dem Fernerstehenden ein Urteil überhaupt möglich ist, wenigstens was die Aufarbeitung des archivalischen Materials angeht, auch wirklich erreicht zu sein. Ja, bisweilen kann der Leser des über 300 Quartseiten umfassenden Werkes sich des Eindrucks nicht erwehren, es sei in dieser Hinsicht des Guten etwas zu viel getan, so wenn z. B. im Eingang des Werkes in einem Index chronologique des événements principaux et synchronisme dais faits correspondants die großen keramischen Ereignisse des die ganze übrige Welt Europas umfassenden Auslandes mit den Ereignissen der keramischen Geschichte Brüssels vom Jahre 1420 bis zum Jahre 1866 einander gegenübergestellt werden, oder wenn die Namen aller aktenmäßig bekannten Brüsseler Töpfer und Ziegelbäcker in ermüdender Vollständigkeit aufgeführt werden — Namen, mit denen sich keinerlei konkrete Vorstellungen verbinden lassen.

Empfindlicher ist, daß die Bestimmung der Erzeugnisse der verschiedenen neben- und nacheinander arbeitenden Brüsseler Fayencemanufakturen nicht überall mit der erforderlichen Zuverlässigkeit gelungen ist: der Sachkenntnis des Archivars scheint die Kennerschaft gegenüber den Sachdokumenten nicht immer die Wage zu halten. So sind die auf den Tafeln XIV und XXXIII farbig abgebildeten scharffeuerblauen Tafelaufsätze zweifellos Erzeugnisse der Frühzeit der Straßburger Fayencemanufaktur, die beiden Kürbisflaschenvasen der Tafel XXXII haben den typischen Dekor der frühen Frankfurter Fayencen und werden gewiß auch dort und nicht in der Rue de Laeken entstanden sein und auch die Potiche der Tafel XVIII macht einen ganz deutschen Eindruck (Zerbst oder Hubertusburg?), ferner kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß die Fayencen mit der von dem Malerinitial K (= Kiel) begleiteten Gabelmarke (Nr. 91—94, 99, 101) nicht in Brüssel, sondern in der schwarzburgischen Manufaktur Abtsbessingen in Thüringen entstanden sind.

Aber das sind kleine Ausstellungen und Anregungen zur Nachprüfung, die den Gesamtwert der Leistung nicht eben erheblich herabmindern. Dem Werke bleibt das Verdienst, dem Forscher wie dem Sammler ein umfangreiches Gebiet kunstmäßiger Keramik des 18. Jahrhunderts erschlossen zu haben. Auf dem internationalen Kunstmarkt hatten die Brüsseler Fayencen bisher kaum ein erhebliches Gewicht: es ist zu erwarten, daß Dansarts Werk hierin Wandel schafft.

Sehen wir von dem einfachen Gebrauchsgeschirr, Tellern und Krügen mit allerlei einfachen und volksmäßigen Emblemen ab, so bleibt als originellstes Erzeugnis der Brüsseler Manufakturen eine große Zahl von Figurenmodellen echt fayencenmäßig derber Faktur und noch zahlreichere Erfindungen von Deckelgefäßen in Form von Früchten aller Art und von Tieren, unter denen die Fische stattlicher Größe besonders auffallen, alles das im Scharffeuer in den natürlichen Farben bemalt und durch eine hervorragend glänzende Glasur ausgezeichnet. Ähnliche Atrappen sind dem Zeitgeschmack entsprechend auch in Holland, vor allem aber auch in fast allen deutschen Fayencemanufakturen hergestellt — der besondere Charakter von Farbe und Glasur hebt die Brüsseler Stücke dieser Art aber deutlich von den verwandten deutschen Arbeiten ab. Über diese Unterschiede freilich kann schließlich nur das Studium der — in deutschen Museen und Privatsammlungen bisher nur in geringer Zahl vertretenen — Originale belehren, doch wird auch der Vergleich der durchweg ausgezeichneten farbigen Tafeln des Dansartschen Werkes schon erste Anhaltspunkte zur Bestimmung bisher unklassifizierter Stücke geben können. M. S.

Verschiedenes

Russisches Kunstgewerbe

Von den drei großen kunstgewerblichen Anstalten, welche der ehemalige russische Zarenhof auf eigene Kosten und vorwiegend für eigenen Gebrauch in Petersburg und Umgegend unterhielt, also der seit langem nicht mehr existierenden Wandteppichwirkerei, der Porzellanmanufaktur und der Steinschleiferei, ist letztere bisher in der russischen Literatur am stiefmütterlichsten behandelt worden. Während die Geschichte der kaiserl. Petersburger Porzellanmanufaktur und ihre Erzeugnisse in einer langen Reihe von Einzelaufsätzen und schließlich 1907 in einer umfassenden Monographie behandelt worden sind, fehlte über die bald zwei Jahrhunderte bestehende frühere kaiserliche Steinschleiferei zu Peterhof fast jede Literatur. Diese Lücke ist nun durch die kürzlich erschienene Publikation der „Kommission zur Erforschung der produktiven Kräfte

Rußlands", welche eine Sektion der Russischen Akademie der Wissenschaften in Petersburg bildet, in erschöpfender Weise ausgefüllt. — Das auch in seinem äußeren Gewande gediegene Buch trägt den Titel „Die Staatliche Peterhofer Steinschleiferei in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" und hat Professor A. E. Fersmann in Gemeinschaft mit Ing. N. J. Wlodawetz zum Verfasser. Das hier entworfene weite künstlerisch-technische Programm für die zukünftige Ausgestaltung der Schleiferei und planvolle Ausnützung der unendlich reichen Schätze Rußlands an edlen Steinarten liest sich mit größtem Interesse, um so mehr als Prof. Fersmann von dieser „trockenen" Materie stets mit wahrhaft poetischem Schwung zu sprechen weiß. Und nicht minder fesselnd ist der historische Überblick über die Entwicklung der Peterhofer Steinschleiferei, in welcher einige fast gesonderte Hauptperioden zu unterscheiden sind.

Gegründet wurde sie 1725 von Peter dem Großen, aber der jetzige bedeutend erweiterte Steinbau wurde erst 1775 errichtet, und als eigentliche Schleiferei edler Steinarten begann die Fabrik 1735 zu funktionieren. Ihr erster Leiter war der aus Basel gebürtige Brückner; 1748 nahm der Engländer Joseph Botton seine Stelle ein, welchen dann 1778—1794 der Schwede Roode abwechselte, um später wieder dem jüngern Botton Platz zu machen. Die Blütezeit der Peterhofer Schleiferei fällt in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts, als ihre Oberleitung in den Händen des Präsidenten der Akademie der Künste Iwan Betzky lag, und gleichzeitig die Gewinnung kostbarer Steinarten und Halbedelsteine im Ural und sonstigen Brüchen Rußlands einen früher ungeahnten Umfang erreichte. Alexander I. hatte wenig Interesse für diesen Industriezweig, und die Jahre 1802—1829 gelten als Verfallzeit der kaiserlichen Schleiferei. Aus diesem Zustande rettete sie Graf L. Perowskij, als er 1829 an die Spitze der kaiserlichen Domänenverwaltung gestellt wurde. Die Wahl eines neuen Direktors in der Person des Dmitry Nilowitsch Kasin erwies sich als eine sehr glückliche, und dieser, sowie sein Nachfolger Buchholz, brachten die Peterhofer Schleiferei künstlerisch und technisch wieder in die Höhe. Als Leiter einer speziellen Schule für künstlerische Steinschneiderei wurde damals der Italiener Ulysses Angelo engagiert, und die Vorräte verschiedenartigster Steinarten erhielten vielseitigen Zuwachs.

Einen neuen künstlerischen Aufschwung nahm die Schleiferei dann unter der Direktion des äußerst energischen Architekten A. L. Huhn (1886—1911), was auch äußerlich in der neuen offiziellen Benennung „Fabrique imp. des mosaiques et d'objets d'art en pierres dures" zum Ausdruck kam.

Wie weit es unter den gegebenen Verhältnissen gelingen wird, die früher rein höfische Peterhofer Schleiferei, wie geplant, in eine staatliche Musteranstalt für die Bearbeitung harter Steinarten auf breiter künstlerischer Grundlage umzuwandeln, läßt sich natürlich schwer voraussagen.

Die neueste nachrevolutionäre Periode der nunmehr Staatlichen Petersburger Porzellanmanufaktur hat in Erich Gollerbach schon ihren Historiographen gefunden. Er behandelt dies Thema in seinem Buch „Das Porzellan der Staats-Manufaktur" (Verlag der von J. Lasarewskij redigierten Zeitschrift „Sredi Kollektionerow", Moskau), das gleichzeitig auch in einer französischen Ausgabe „La Porcelaine de la Manufacture de l'Etat" erschienen ist.

Die ehemalig kaiserliche Porzellanmanufaktur hat in ihrer Existenz auch nach dem Fall der Zarenherrschaft nur eine ganz kurze Stillstandsperiode zu erleiden gehabt. Aber sie hat einige Wandlungen durchmachen müssen, ehe die neuen Grundlagen ihres Fortbestehens sowohl in administrativer und technischer als auch in künstlerischer Richtung feste Form angenommen haben, und die Produktion in regelrechtem Lauf fortgesetzt werden konnte. Gollerbach informiert in detaillierter Weise über diese historischen Phasen und die momentane innere Konstruktion der Manufaktur. Weiterhin sind die Hauptarbeiten derselben während der letzten Zeit aufgezählt, von denen ja manches jetzt auch schon im Auslande bekannt ist, wobei überall die betreffenden Künstler bezeichnet sind. Von letztern sind zu den bereits früher an der Manufaktur beschäftigten Bildhauern, wie z. B. W. Kusnetzow und Frl. N. Danko, und Malern noch einige neue Namen hinzugekommen. Als künstlerischer Oberleiter wirkt jetzt seit 1918 der ausgezeichnete Graphiker, Miniaturist und Emailleur Ssergej Wassiljewitsch Tschechonin, der in der Dekorierung von Platten, Tellern, Teetassen und -kannen usw., besonders in Verbindung mit kommunistischen Losungen und Wahlsprüchen, einen durchaus originellen farbenfreudigen Stil getroffen hat, welcher den neuesten Erzeugnissen der Petersburger Porzellanfabrik ein typisches Cachet verleiht. Gollerbach widmet am Schlusse seines historischen Überblicks der künstlerischen Eigenart und Bedeutung Tschechonins auf diesem Gebiet noch einen besonderen Aufsatz.

Ein halbes Hundert Illustrationen im Text und mehrere Farbentafeln — letztere stehen leider technisch nicht auf der Höhe moderner Ansprüche — vervollständigen das gegebene Bild der Tätigkeit der Petersburger Porzellanmanufaktur unter der Sowjetregierung.

Einen interessanten Beitrag zur Geschichte der ältern russischen Keramik bietet das hübsche Folioheft „Glasierte Ofenkacheln des 18. und 19. Jahrhunderts", herausgegeben von der Jaroslawler künstlerischen Gesellschaft", welcher

die russische Kunstgeschichte bereits einige wertvolle Monographien lokaler Kirchenbauten zu verdanken hat. Das Heft, mit einem einleitenden Aufsatz von N. Aschukin, fesselt vor allem durch die zwölf Tafeln mit vortrefflichen, handkolorierten Reproduktionen — einer Arbeit des Künstlers N. Fokin — von Ofenkacheln des 18. Jahrhunderts, und vielleicht auch späterer Herkunft, aus der Sammlung des Jaroslawler Altertumsmuseums. Unter westlichen und wohl auch orientalen Einflüssen entstanden, blühte die Industrie derartiger buntbemalter Ofenkacheln mit reichem Barock- und Rokokodekor besonders während des 18. Jahrhunderts in einigen russischen Städten, und die dargestellten genrehaften Szenen mit meist sehr kuriosen Aufschriften sind stilistisch und z. T. auch folkloristisch von großem Interesse. Eine derartig feine Wiedergabe der koloristisch oft ganz reizvollen Kompositionen auf den altrussischen Ofenkacheln macht den Jaroslawler Herausgebern jedenfalls alle Ehre; ja auch sonst zeugt diese Publikation wiederum typographisch und buchtechnisch von einer gewissen Kultur Jaroslawls, welche in der Regel auch größern und reichern Provinzstädten Rußlands fehlt. P. E.

Französische Plastik

Die auf S. 977 des letzten Jahrganges reproduzierten Werke von Manolo wurden mit freundlicher Genehmigung der Galerie Simon, Paris und der Galerie Flechtheim, Berlin, veröffentlicht.

Der Kunstmarkt

Berlin

Ab 27. Februar werden bei Lepke Antiquitäten versteigert, unter denen chinesische Porzellane des 17. und 18. Jahrhunderts, Böttger-Steinzeug, Delfter Vasen (blau-gold) von Lambert van Eenhorn, zwei Sätze großer Rheinsberger Fayencen mit rotlackartiger Dekoration, Ansbacher Vasen und italienische Majoliken des 16. Jahrhunderts bemerkenswert sind. Auch zwei Elfenbeinkruzifixe des 17. Jahrhunderts, einige Holzskulpturen, chinesische Bilder und ein chinesischer Goldbronzelöwe mit Zellenschmelzdekor (um 1600) wären hervorzuheben.

München

Mitte Februar bringt die Firma Hugo Helbing eine Sammlung moderner Gemälde aus süddeutschem Besitze zur Versteigerung. Der Katalog nennt u. a. Namen wie: H. Baisch, G. v. Bochmann, H. Bürkel, F. v. Defregger, L. Dill, Otto und Hans von Faber du Faur, F. Faustner, E. v. Grützner, A. Helmberg, F. Kamps, Hugo Kauffmann, F. A. V. Kaulbach, A. v. Kaller, M. Lebling, A. Löffler, E. Meißner, P. Messerschmidt, F. Reubaud, M. Schiestl, E. Schleich sen., M. Slevogt, A. Stademann, W. Velten, L. Willreider, J. Wenglein, A. Wenk, J. Wepfner, E. und R. Zimmermann, H. v. Zügel.

Neue Kataloge

Galerie Jos. Billiet & Co., Paris, 24 rue de la Ville l'Evêque. Ausstellung Frans Masereel. 6 Abb.

Rudolf Bangel, G. m. b. H., Frankfurt a. M., Schillerstraße 11a. Meisterwerke der Malerei des 19. Jahrh. aus sechs deutschen Gemäldegalerien u. Museen. Katalog 1040 mit 29 Tafeln und Vorwort von Prof. Dr. Robert Schmidt.

Redaktionelle Vertretung

Mit dem vorliegenden Heft hat an Stelle von Herrn Curt Bauer, der seine Mitarbeit unserer Zeitschrift auch fernerhin erhält, Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91 B die redaktionelle Vertretung des Cicerone für Berlin übernommen. Leser und Interessenten werden gebeten, von dieser Tatsache zwecks Zusendung von Mitteilungen, Katalogen usw. Kenntnis nehmen zu wollen.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 3	15. Februar	Heft 3	7. Februar
„ 4	1. März	„ 4	21. Februar
„ 5	15. März	„ 5	7. März

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91 B / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10, Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hote Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Rembrandt.
Bildnis einer ſiebzigjährigen Dame.

Die Sammlung A. Preyer im Haag

Mit 14 Abbildungen auf 8 Tafeln — *Von O. HIRSCHMANN*

Als Herr Preyer sich im Laufe der Kriegsjahre aus dem Geschäftsleben zurückzog, war er in der glücklichen Lage, die Kenntnisse, Erfahrungen und Mittel eines großzügigen Kunsthändlers, der er gewesen war, der Formung einer Privatsammlung dienstbar zu machen. Der Kunstmarkt erfreute sich damals, wie auch in den ersten zwei Jahren nach dem Waffenstillstand, eines besonders reichen Zuflusses und bot auch dem verwöhnten Sammler eine reiche Auswahl. Es gehörten aber, auch unter diesen günstigen Umständen, mehr als bloß die Mittel dazu, um in wenigen Jahren eine aus dem Allerbesten gewählte Sammlung zusammenzubringen, wie Herr Preyer sie heute sein eigen nennt.

Herr Preyer hat zwei Steckenpferde. Das eine ist die sogenannte Haager Schule des 19. Jahrhunderts (Brüder Maris, Israels, Mauve usw.), mit deren Emporkommen und Durchdringen zu internationaler Bedeutung der Name Preyers eng verknüpft ist. Daneben waren es die großen holländischen Meister des 17. Jahrhunderts, für die er von jeher mit Begeisterung eingetreten ist und die er nun auch zum Hauptgegenstand seiner Sammeltätigkeit gemacht hat.

An der Spitze natürlich Rembrandt. Nicht weniger als vier hervorragende Gemälde des Vielbegehrten wußte Herr Preyer in seinem Besitz zu vereinen. Aber es gibt Rembrandts und Rembrandts. Es gibt selbst unanfechtbare Rembrandts, die, ungeachtet ihres stets ansehnlichen Marktwertes, nicht die Ansprüche eines jeden Sammlers zu befriedigen vermögen. Und Herr Preyer gehört zu jenen Sammlern, die selbst an einen Meister wie Rembrandt ihre Ansprüche stellen.

Unter den vier Bildern befindet sich zunächst ein kunstgeschichtlich und künstlerisch gleich bedeutendes Frühwerk des Meisters, das der Allgemeinheit bis vor kurzem nur aus ungenügenden Reproduktionen bekannte und wohl aus diesem Grunde öfters verkannte Judasbild[1] (Abb.). Durch leihweise Ausstellung vor zwei Jahren im Haager Gemeente-Museum hat Herr Preyer weitern Kreisen Gelegenheit gegeben, mit dem bisher stets in wenig zugänglichen Privatsammlungen (Baron de Schickler und Graf Pourtalès in Paris) bewahrten Bilde Bekanntschaft zu machen. Es ist das Bild, das Constantijn Huygens in seinen Tagebuchaufzeichnungen (ca. 1630) begeistert beschreibt und das ihn ausrufen läßt, der unbärtige Müllersohn habe damit Protogenes, Apelles und Parrhasius übertroffen. Tatsächlich kennzeichnet es sich rein äußerlich schon durch sein ansehnliches Format, aber auch durch die Ursprünglichkeit von Vorwurf, Komposition und Sorgfalt der Ausführung als eines der wichtigsten, wenn nicht als das bedeutendste der vor der Übersiedelung nach Amsterdam (1631) entstandenen Werke des Meisters. Originalität spricht schon aus der Themawahl. Der Vorwurf des reuigen Judas ist in der darstellenden Kunst vor Rembrandt wohl kaum behandelt worden. Frei von jeder Tradition baut Rembrandt, aus einem spärlich andeutenden Bibeltext von wenigen Zeilen schöpfend, eine hochdramatische Szene von ureigenster Erfindung vor uns auf. Huygens pries besonders die Kraft, mit der Rembrandt die ohnmächtige Verzweiflung des Judas zum Ausdruck brachte. Und doch ist es nicht die Hauptfigur des Judas, die das Auge des Beschauers zuerst anzieht. Vielmehr wird dieses geblendet durch die Lichtfülle, die der grellbeleuchtete aufgeschlagene Foliant links vorne ausstrahlt. Mit dieser Licht-

[1] Leinwand 78×101 cm. — Bezeichnet auf der Thronstufe mit dem Monogramm RHL. — Hofstede de Groot, Nr. 123. Nach diesem soll das Bild weiter unten mit einem zweiten, größeren Monogramm bezeichnet sein; ein solches war jedoch auch auf dem ins Sonnenlicht gestellten Bild nicht aufzufinden.

quelle kontrastiert das Dämmerdunkel des geheimnisvollen Tempelraums, aus dem die menschlichen Figuren gleichsam herauswachsen in sorgfältig abgestuftem Grade der Beleuchtung. Eindrucksvoll ist auch der Blick rechts in die leere Halle, aus deren Tiefe und Stille zwei Neugierige heraufgeschlichen kommen. Mit dem Zeitgenossen bewundern wir — sei es auch erst an zweiter Stelle — in den Hauptfiguren die Eindringlichkeit der Physiognomik und die Deutlichkeit der Gebärden, durch die Rembrandt der Szene auch gegenständlich reiche Fülle gab. Von seiner ihm stets nachgerühmten tiefen Menschlichkeit gibt er auch hier schon eine Probe, indem er hinter die kaltabweisenden Pharisäer zwei Gestalten gruppierte, die in mitleidsvoller Haltung auf den Sünder herabblicken. Die Knappheit des Textes, an den er anschloß, ließ seiner Einbildungskraft freies Feld. Das hinderte jedoch nicht, daß es Rembrandt offenbar doch darum zu tun war, die Episode „geschichtlich treu" zu illustrieren, was die fein säuberlich abgezählten dreißig Silberlinge beweisen, die zu Füßen des Hohenpriesters liegen!

Nach seinem Umzug nach Amsterdam begründete Rembrandt, begünstigt durch reichlich fließende Aufträge, seinen Ruhm als Bildnismaler. Das frische Mädchenbildnis von 1633[1] der Sammlung Preyer (Abb.) zeigt ihn bereits als überlegenen Meister auch in dieser Bildgattung. Mit einem Schlage erscheinen die tüchtigen Leistungen der ältern Amsterdamer Bildnismaler, etwa eines Nicolaes Elias, befangen und unfrei neben der anspruchslosen Selbstverständlichkeit, mit der Rembrandt dieses Mädchen porträtierte, als ob es keine Schwierigkeiten der Darstellung zu überwinden gäbe. Sicher in Zeichnung und Modellierung, sorgfältig im Detail, solid in der handwerklichen Ausführung, alles wie bei jenen älteren Zeitgenossen, und doch in allem sie übertreffend durch seine reichere Persönlichkeit, im Materiellen wie im Psychischen. Die peinliche Sorgfalt, mit der Rembrandt die feine Spitzenhaube und die Fältelung des breiten Halskragens malte, steht kaum zurück hinter der frommen Andacht, mit der seine Kollegen sich der Wiedergabe dieser spröden Kleidungsstücke zu widmen pflegten. Es beginnt sich aber deutlich schon der Rembrandt eigene malerische Stil, seine flottere Zeichnung, der pastosere Farbenauftrag herauszuheben.

Vollends auf der Höhe seiner unvergleichlichen Künstlerschaft steht Rembrandts Bildnis einer Siebzigjährigen aus dem Jahre 1634[2] (Abb.), in der Hofstede de Groot[3] wegen der ungewöhnlichen Kopfbedeckung eine ausländische Dame, wahrscheinlich eine Engländerin, vermutet. Hat aber Rembrandt nicht auch andere Frauen, vor allem seine eigene Mutter, zu wiederholten Malen mit dem schwarzen Kopftuch abgebildet, und kann dieses nicht auch im vorliegenden Falle bloß als Abzeichen des Witwentums gedeutet werden? Prachtvoll ist die Charakteristik der zartgebauten, aber rüstigen Greisin mit ihrem, an den Schläfen eben sichtbaren noch rötlichblonden Haar, köstlich die Schilderung der altersschlaffen Gesichtshaut durch den lockeren Farbenauftrag, der leicht tränenden Augen und des eingezogenen Mundes. Besonders aber fesseln den Blick die bleichen schlanken Hände. Es sind Hände, wie ein langes Krankenlager sie zaubern kann, Hände, aus denen der Geist spricht, wie aus Augen und Mund. Rembrandt hat sich in seinen eigenen Schöpfungen noch oft selbst wieder übertroffen; aber so delikat, wie diese Hände, hat er keine mehr gemalt. Eine prachtvolle Steigerung erhält der farbige Reichtum des Bildes durch das tiefe Rot des Stuhlrückens, von dem rechts ein Stück sichtbar wird, gehoben noch durch die aus dem Halbdunkel hervorblinkenden Messingknöpfe. Größer und leichter sichtbar, als er es gewöhnlich zu tun pflegte, setzte

---

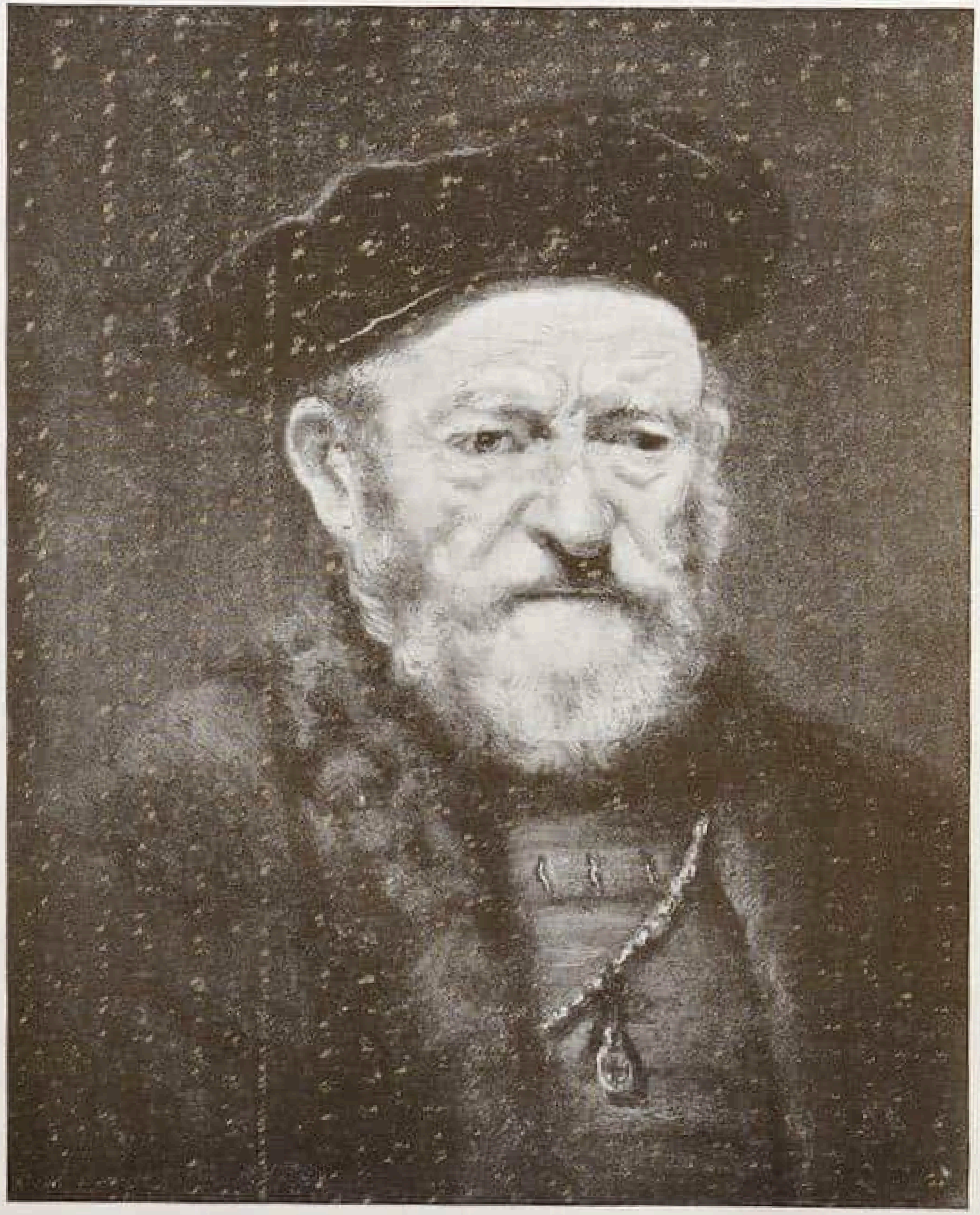
[1] Holz, oval, 60×50 cm. — Voll bezeichnet und datiert 1633. — Aus der Sammlung Lord Islington und wahrscheinlich identisch mit Hofstede de Groot, Nr. 920.

[2] Leinwand 82×65 cm. — Voll bezeichnet und datiert 1634. — Aus der Sammlung Earl of Clancarty. — Identisch mit Hofstede de Groot, Nr. 908.

[3] C. Hofstede de Groot, Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandtforschung und neuest wiedergefundene Rembrandtbilder. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlagsanstalt, 1922, S. 37.

Rembrandt. Der reuige Judas.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



Rembrandt. Bärtiger Alter.

Rembrandt. Bildnis einer jungen Frau.

Rembrandt sein Signum auf das Bild, offenbar im überzeugten Selbstbewußtsein, eine Meisterschöpfung vollendet zu haben.

Reichlich zehn Jahre später entstand das kleine Brustbild eines bärtigen Mannes, das ehedem eine der Zierden der Sammlung Hollitscher bildete[1] (Abb.). Es frappiert durch seine prachtvolle Klarheit und den trotz dem kleinen Formate ungemein breiten Vortrag. Wie die ersterwähnten drei Bilder alle dem ersten Jahrzehnt von Rembrandts Wirken angehören, so besitzt Herr Preyer in dieser kleinen Holztafel ein ebenso feines wie charakteristisches Beispiel aus des Meisters mittlerer Schaffenszeit.

Auch ein vorzügliches Spezimen von Rembrandts Zeichenkunst finden wir in der Sammlung. Es ist ein leuchtendes Blatt mit dem meisterhaft angedeuteten Effekt einer Lagerfeuerszene (Abb.). Gegenständlich ist es zweifellos zu deuten als Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, und damit rückt das Blatt in den Kreis des schönen Bildes der Dubliner Galerie, mit dessen Datierung — 1647 — der Stil der Zeichnung vollkommen übereinstimmt.

Daß der zweite holländische Großmeister, Frans Hals, in einer Sammlung Preyer nicht fehlen durfte, versteht sich beinahe von selbst. Es ist ein brillant gemaltes, wohl um die Jahrhundertmitte entstandenes Bildnis und stellt vermutlich einen Predikanten, sicher aber eine streitbare Persönlichkeit dar[2] (Abb.). Es stammt aus der Sammlung James Simon in Berlin, eine Herkunft, die an sich schon hohe Qualität verbürgt. Eine Fügung von liebenswürdiger Laune war es, die Herrn Preyer das Bildnis gerade dieses energisch blickenden Mannes in die Hände spielte, das, seiner etwas ungepflegten Robustheit entkleidet, eine nicht zu verkennende Ähnlichkeit mit seinem derzeitigen glücklichen Besitzer aufweist.

„Frans Hals, wordt geagt door hem zelve geschilderd te zijn, gekogt den 21 April 1699, in het Boelhuis van den Heer Bout", steht von einer Hand des 18. Jahrhunderts auf der Rückseite des hier ebenfalls reproduzierten (Abb.) lebensgroßen Bildnisses eines jungen, kaum mehr als zwanzigjährigen Malers der Sammlung Preyer[3]. Daß wir ein Selbstbildnis vor uns haben, ist ohne weiteres anzunehmen. Daß Frans Hals der Urheber sei, will uns jedoch heute nicht mehr einleuchten. Aus dem Habitus des Jünglings ist zu schließen, daß das Konterfeit schwerlich vor etwa 1625 entstanden ist, zu einer Zeit also, da Hals ein Mann von reichlich vierzig Jahren war. Auch die Faktur ist von der Malweise des Frans Hals so verschieden, daß die Zuschreibung nicht standhält. Dessenungeachtet haben wir ein Stück ganz vorzüglicher Malerei vor uns. Der junge Maler ist in seinem Jahrhundert einer der ersten gewesen, der sich als Aufgabe eine dunkelgekleidete Porträtfigur vor den hellen Hintergrund stellte. Hat er dieses Problem auch noch nicht in der Weise behandelt, wie nach ihm ein Carel Fabritius es tun sollte, so hat er ihm doch eine in der zeitgenössischen Kunst originelle Lösung gegeben. Zumal die so persönliche Malerei des dunkelgrauen Gewandtuches mit ihrem flockig lockern (nicht wie bei Frans Hals, breit hingesetzten) Pinselstrich zeugt von hoher Meisterschaft. Der Bildnischarakter ist sicher, sei er auch etwas jugendlich scharf herausgearbeitet. Die ausgesprochenen, nichts weniger als regelmäßigen Gesichtszüge prägen sich uns ein, so daß man den Mann, wenn man ihm je wieder begegnen sollte, wiedererkennen müßte. Wer aber war der Mann? Er muß um oder kurz nach 1600 geboren sein. Seiner Schulzugehörigkeit nach wird er doch wohl Haarlemer gewesen sein, wiewohl es sich auch denken läßt, daß etwa ein Willem Duyster in Amsterdam oder ein Anthony Palamedesz in Delft ein so kraftvolles Jugendbildnis gemalt hätten. Doch kommen wir, solange uns nicht ein freundlicher Zufall hilft, über vage Mutmaßungen nicht hinaus.

---

[1] Holz 24×19 cm. — Hofstede de Groot, Nr. 365A.
[2] Leinwand 65×48,5 cm. — Rechts unten bezeichnet mit dem Monogramm.
[3] Holz 89×64 cm. — Ohne jede Bezeichnung oder Aufschrift.

Und stets bleibt auch die Möglichkeit bestehen, daß wir einen vielversprechenden Frühverstorbenen vor uns haben, dessen Name von keinem Künstlerbiographen aufgezeichnet wurde und dessen wenige Leistungen verschollen sind.

An Werken der holländischen Bildnismaler besitzt Herr Preyer weiterhin ein repräsentatives lebensgroßes Damenporträt von Nicolaes Elias und ein von Paulus Moreelse gemaltes Kinderbildnis von entzückender Naivität (Abb.). Sodann von Caspar Netscher die Bildnisse des Pieter de Graeff und der Jacoba Bicker[1], zwei gediegene Frühwerke des in seinen spätern Jahren etwas verflachten, wenn auch stets feinen Meisters, die mit den Qualitäten eines Terborch wetteifern. Nicolaes Maes und Anthony Palamedesz sind ebenfalls je durch ein ansehnliches Bildnispaar vertreten.

Nicht weniger glanzvoll präsentieren sich die großen Genremaler in der Sammlung Preyer, allen vorauf Pieter de Hoogh. Von ihm finden wir eine vornehme Innenraumszene mit der Ausstattung eines wohlhabenden holländischen Bürgerhauses und auf dieser einen von dem Künstler mit besonderer Vorliebe behandelten Vorwurf, das Zwiegespräch zwischen Hausfrau und Dienstmagd[2] (Abb.). Es fehlt auch nicht der Durchblick in ein lichterfülltes zweites Gemach, um das Bild zu einem charakteristischen Meisterwerk des gesuchten Malers zu machen. Der feine, kühl abgestimmte Farbenklang und die geschmeidige Malweise weisen für die Entstehungszeit auf die Nähe des berühmten Bildes der ehemaligen Galerie Steengracht (datiert 1677), das seitdem den Weg in die Londoner Nationalgalerie gefunden hat und keineswegs, wie früher angenommen wurde, eines der letzten Werke des Malers ist. Dieser hat noch bis mindestens in die Mitte der achtziger Jahre hinein gearbeitet, und erst in diesen scheint seine ehedem hohe Kunst in so merkwürdiger Weise verfallen zu sein. Das schöne Bild unserer Sammlung ist durch verschiedene Versteigerungen des 18. Jahrhunderts hindurch zu verfolgen und wurde durch Smith noch 1851 in einer Pariser Auktion signalisiert; dann blieb es verschollen, bis es 1918 in der Versteigerung Lebœuf de Montgermont in Paris wieder auftauchte, wo es durch Herrn Preyer erstanden wurde.

Die Werke von Gabriel Metsu gehören zu den großen Raritäten des Kunstmarktes, und die spärlich auftauchenden Bilder dieses feinen Meisters zeichnen sich meist durch alles andere, doch höchst selten durch gute Erhaltung aus. Herr Preyer mag sich darum besonders glücklich schätzen, ein vorzüglich erhaltenes Bild Metsus zu besitzen[3] (Abb.). Es stellt eine Köchin am Röstofen vor und ist, bei anmutigem Vorwurf, ein Stück delikatester Malerei. Das Mädchen trägt zum grauen Mieder eine Schürze von stumpfem Blau; dazu tritt das blinkende Grau des blechernen Röstofens sowie des Zinntellers und auf diesem, als malerischer Mittel- und Höhepunkt des Bildes, der knusprig gelb und braun angebackene helle Fisch, alles gehoben durch das zarte Weiß der Serviette. Ohne auch nur die Spur einer ersichtlichen Problemstellung, darum aber nicht weniger wohlerwogen, ist dieser in seiner Ausdehnung so beschränkte, in seiner Wirkung jedoch höchst aparte Klang blau-grau-weiß-braun abgewandelt mit raffiniertestem Farbensinn, darin nur vergleichbar den prächtigen Effekten des Delfter Vermeer. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts befand sich das Bild im Besitz der Prinzessin Augustina von Nassau in Karlsruhe und gelangte danach in die bekannte Sammlung van der Schrieck in Löwen. Nach deren Versteigerung 1861 verlor sich seine Spur. Wie der Pieter de Hoogh, kam es wieder zutage in der Versteigerung de Montgermont, aus der Herr Preyer es an sich brachte.

---

[1] Holz, oben abgerundet, je 52×35 cm. — Beide voll bezeichnet, das männliche Bildnis datiert 1663. — Aus den Sammlungen Steengracht im Haag und Aug. Janssen in Amsterdam. — Hofstede de Groot, Nrn. 203A, 203B.

[2] Leinwand 81×70. — Links oben voll bezeichnet. — Hofstede de Groot, Nr. 61.

[3] Holz 39,5×32,5. — Links oben voll bezeichnet. — Hofstede de Groot, Nr. 128.

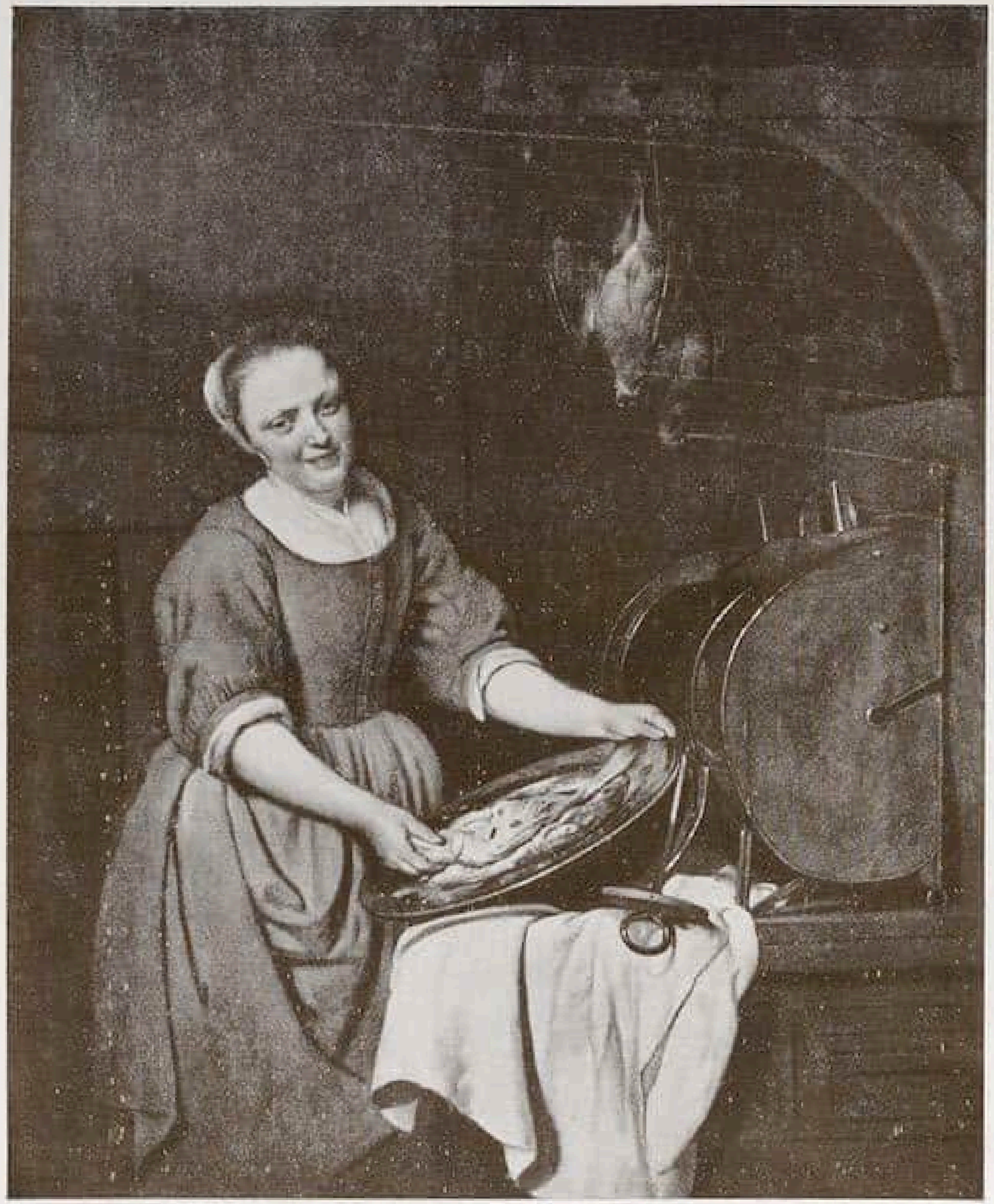
Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Paulus Moreelſe. Kinderbildnis.

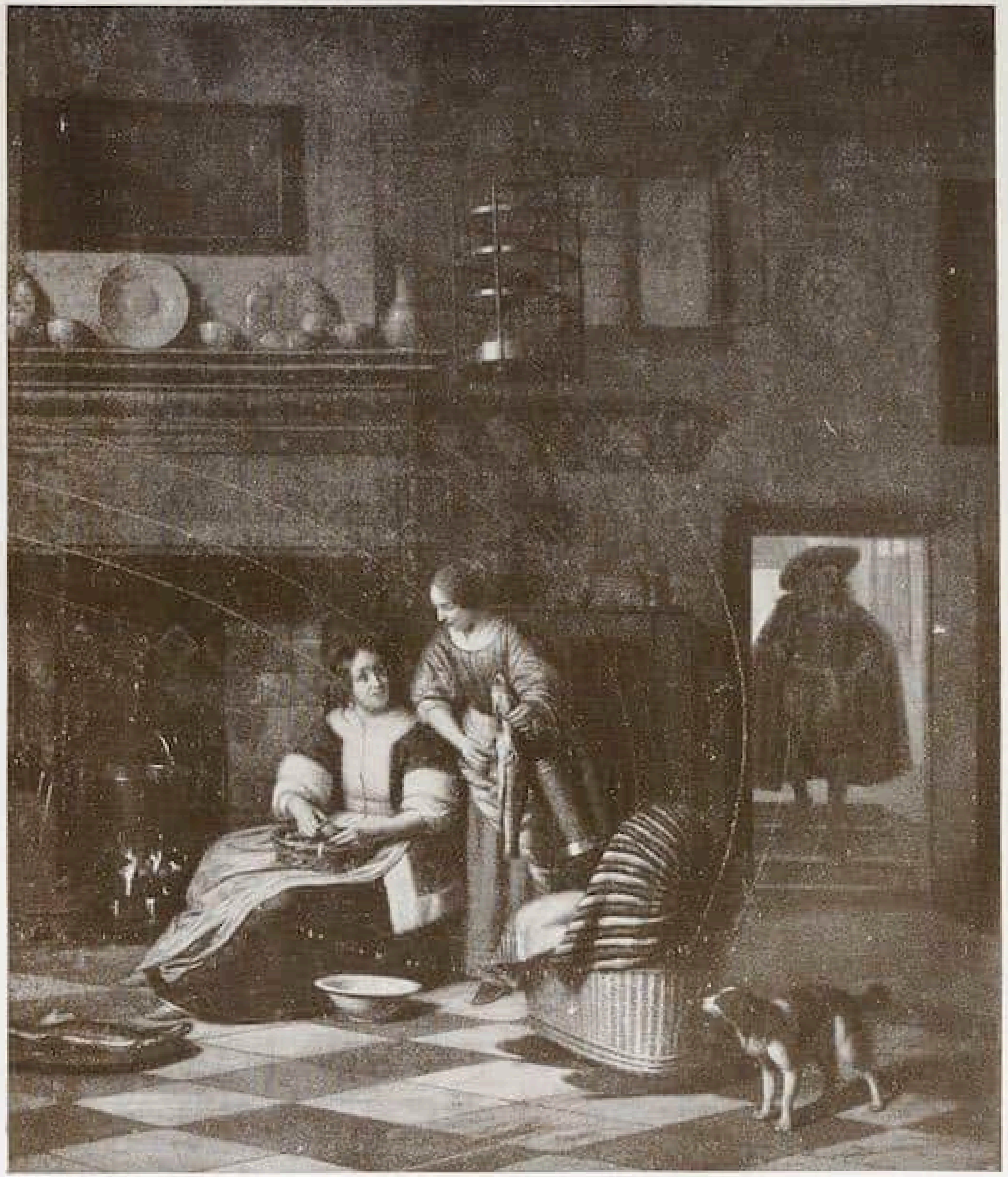
Rembrandt. Lagerſzene (Ruhe auf der Flucht?). Federzeichnung.

Frans Hals. Bildnis eines Mannes.

Unbekannter (Haarlemer?) Meister. Selbstbildnis.



Gabriel Metsu. Die Köchin.



Pieter de Hoogh. Interieur.

…ademische Lesehalle Heidelberg.

David Teniers. Raucher.

Jan Steen. Die Opferung der Iphigenia.

So selten wie Metsu, so häufig erscheint Jan Steen auf dem Kunstmarkt. Es ist kein Widerspruch, daß er trotzdem als letzter seinen Einzugin die Sammlung Preyer gehalten hat. Steen gehörte zu den Künstlern, die auch in schwachen Stunden den Pinsel nicht ruhen ließen. Es gibt äußerst flüchtige Bilder von ihm; immerhin, die guten, die er gemalt hat, sind zum Glück viel zahlreicher; der allerbesten aber, in denen er sich völlig gab, indem er sein ganzes großes und vielseitiges Können einsetzte, sind nicht sehr viele. Herr Preyer hatte es natürlich auf ein Bild dieser letzten Klasse abgesehen, und das fand er in der 1671 gemalten Darstellung des Iphigenienopfers[1] (Abb.). Mit der bloßen Abbildung vor Augen, hat man sich zu allererst zu vergegenwärtigen, daß es sich um ein Gemälde von respektabeln Abmessungen handelt, mit etwa halblebensgroßen Figuren. Iphigenie! Jan Steen und die griechische Mythologie. — Das paßt wie die Faust aufs Auge, so möchte man vor dieser Schöpfung des unvergleichlichen Spötters sagen. Es ist in der Tat schwer, Klarheit zu gewinnen darüber, ob er es ernst meint, oder ob er unsern Lachreiz wecken will. Iphigenie in Gestalt, Haltung und Ausdruck einer Nachbarin Jan Steens, der zähnefletschende Henker, der edle Agamemnon und hinter diesem die Schar der trojanischen Helden! Nein, man darf nicht von Goethe kommen zu dieser Iphigenie. Was aber kümmerte denn Jan Steen die klassische Schönheit! Zeugt es nicht für die Stärke seiner Persönlichkeit, daß er wagte, Jan Steen zu bleiben, ob er trunkene Weiber oder Iphigenien malte? Hätte er sich etwa an die Darstellung der „klassischen Schönheit" machen sollen, um — totsicher — an ihr zu scheitern? Daß er es mit seiner Kunst heilig ernst meinte, das jedenfalls unterliegt keinem Zweifel, gerade angesichts dieses Bildes, auf das er mehr Mühe und Sorgfalt verwandte, als auf kaum eine zweite seiner so zahlreichen Schöpfungen. Abgesehen von diesem außerordentlichen Arbeitsaufwand, wie er aus der reichen, vielfigurigen Komposition, der Durcharbeitung der Modelle, Differenzierung der Charaktere und der ungewöhnlichen Sorgfalt der handwerklichen Ausführung spricht, hat er dem Werk alle Vorzüge seiner hohen Künstlerschaft angedeihen lassen. Malerische und farbige Feinheiten, wie in dem herrlichen roten Mantel des trauernden Königs oder dem Armeltuch der keifenden Alten links, glänzende Stoffschilderung, wie in dem Seidengewand des knienden Mädchens, und vorzügliche Stillebenmalerei findet man in dem Bild, wo man sie sucht. Großer Stolz muß den Meister erfüllt haben, als er unter die vollendete Schöpfung sein Signum in dekorativer Proportion und mit ausgeschriebenem Vornamen setzte.

Von dem vlämischen Gegenpol Jan Steens, David Teniers, besitzt Herr Preyer eine gut gemalte, farbige Raucherszene (Abb.), merkwürdig und interessant durch die unbefangene Entlehnung der Hauptfigur, die als Erfindung auf Adriaen Brouwer zurückgeht (das bekannte Rauchkollegium der ehemaligen Sammlung Steengracht).

Die Maler der holländischen Landschaft sind ein weiteres Ruhmesblatt sowohl ihres Landes wie der Sammlung Preyer. In dieser finden wir einige der besten mit ausgesuchten Werken vertreten. Da ist von Isaac van Ostade eine seiner reizvollen Winterlandschaften mit reichbelebter Eisfläche[2] (Abb.). Ostade war ein ebenso feiner Landschafter wie Figurenmaler und er vereinigte hier diese seine zweifache Begabung zu einem besonders glücklichen Ganzen. Eine Hügellandschaft von Aelbert Cuyp[3], aus des Meisters Frühzeit, zeichnet sich aus durch feine Tonmalerei. Eine schöne Abendlandschaft Aert van der Neers[4] erhebt sich über den guten Durchschnitt dieses tüchtigen Meisters.

[1] Leinwand 132×170 cm. — Links unten voll bezeichnet und datiert 1671. — Aus englischem Besitz; identisch mit Hofstede de Groot, Nr. 74.

[2] Holz 59×79. — Rechts unten voll bezeichnet. — Aus der Sammlung Lebœuf de Montgermont in Paris.

[3] Holz 41×54. — Aus der Sammlung Graf Pourtalès in Paris.

[4] Holz 48×69. — Bezeichnet mit dem Monogramm. — Aus der Sammlung de Montgermont in Paris.

Philips Wouwerman ahnt in einer duftigen, blaugrünen Landschaft, in der eine farbenreiche Jagdgesellschaft lagert[1], die zarten Effekte, mit denen zweihundert Jahre später ein Corot Bewunderung zu erregen wußte. Die Krone aber bedeutet Adriaen van de Velde mit einer seiner seltenen Strandlandschaften[2] (Abb.), die mit eine der schönsten Zierden der Sammlung Preyer bildet. Sie ist bescheidener in den Abmessungen, weniger sonnig und nicht so reich staffiert wie das bekannte Strandbild der Kasseler Galerie, jenes Schmuckstück der Malerei aller Zeiten. Die Stimmung ist eine andere, schwerere; aber sie ist nicht weniger echt. Über dem breiten sandigen Strand, hinter dessen Düne rechts der spitze Kirchturm von Scheveningen herausschaut, scheint jene dunstverhüllte Sonne, die keine harten Schatten hervorzurufen vermag, aber ein wundervolles, kühles Licht ausgießt und die Sandwüste in eine silbertonige Landschaft umzaubert. In dieser stehen die fein gezeichneten und delikat gemalten Figürchen — derentwegen Adriaens Mitarbeit von seinen Fachgenossen so gesucht war — ausruhende Fischer, spazierende Bürger und, am Saum der ruhig anspülenden See, eine vierspännige Karosse, vielleicht die des Statthalters. Das schöne Bild trägt die Jahreszahl 1670; Van de Velde malte es zwei Jahre vor seinem Tode, aber in der Blüte seiner jungen Mannesjahre. Es ist ein großer Verlust für die holländische Landschaftskunst gewesen, daß diesem feinfühligen Maler nur sechsunddreißig Jahre beschieden waren.

* * *

Die Übersicht über die nicht allzu umfangreiche, durch die Fernhaltung alles Mittelmäßigen aber doppelt gehaltvolle Sammlung dürfte damit ziemlich vollständig sein.

Es sind in der Tat beneidenswerte Schätze, die Herr Preyer unter seinem Dache vereinigt. Und doch bergen sie für ihren Besitzer eine Qual. Wo von so vielen Kunstwerken beinahe jedes einen Vorzugsplatz beansprucht, sei es in beherrschender Mitte der Wand, sei es im besten Licht am Fenster, die Zahl solcher Vorzugsplätze in Privaträumen aber bekannterweise eine sehr beschränkte ist, geht Herr Preyer gebückt unter der Sorge, wie er jene so berechtigten Ansprüche seiner edlen Schützlinge befriedigen soll.

Sorgen sind Sorgen, sagt man.

Immerhin würde gewiß manch einer gern die seinen mit denen von Herrn Preyer auschen!

---

[1] Leinwand 60×54. — Aus der Sammlung de Montgermont in Paris. — Identisch mit Hofstede de Groot, Nr. 690.

[2] Leinwand 37×49. — Links unten voll bezeichnet und datiert 1670. — Aus der Sammlung de Montgermont in Paris.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Adriaen van de Velde. Der Strand von Scheveningen.

Isaak van Ostade. Winterlandschaft.

Niederländischer Meister des Todes Mariä. St. Hieronymus.
Britisches Museum.

Unbekannter (flämischer?) Meister. St. Hieronymus.
Sammlung v. Schnitzler, Köln.

Ein neuer Stephan Lochner?

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel *Von EGID BEITZ*

Heribert Reiners hat vor kurzem ein Hieronymusbild der Sammlung Schnitzler, Köln, Stephan Lochner zugewiesen und H. O. Foerster pflichtet dieser Zuweisung in in seinem Aufsatze S. 968 f. des Cicerone 1922 bei. Beide Forscher sehen in dem Bilde eine nahe Verwandtschaft mit dem Weltgerichtsaltar in Köln, Frankfurt und München. Gerade für diese Schöpfung ist bekanntlich nicht bloß die Frage, ob es sich um ein Früh- oder Spätwerk Lochners handelt, bisher unentschieden, sondern es ist hier die Autorschaft Lochners überhaupt mit guten Gründen in Zweifel gezogen. Schon deshalb ist die neue Zuschreibung bedenklich. Im übrigen sprechen viele andere Gründe bei dem Hieronymusbilde geradezu gegen die Urheberschaft Lochners.

In erster Linie ist das Hieronymusbild für Lochner zu flämisch. Dies ist es um so mehr, wenn man es, wie Reiners und Foerster wollen, etwa um 1430—1440, in den Anfang von Lochners Tätigkeit in Köln, setzen würde. Der Meister wäre dann nicht fortgeschritten, sondern immer archaischer geworden. Lochner kam vom Bodensee nach Köln. Ganz unerklärlicherweise hätte er aber hier nicht mit süddeutschen, sondern mit niederländischen Motiven sein Schaffen begonnen. Diesen niederländischen Einschlag würde er im Verlaufe seiner Kölner Tätigkeit nicht etwa verstärkt, sondern immer mehr verloren haben. Und zwar das alles in Jahrzehnten, in denen die Kölnische Kunst mehr und mehr dem niederländischen Einfluß anheimfiel. Lochner starb 1451, und gerade in der ersten Hälfte seines Jahrhunderts rang man in den Niederlanden um das Raumproblem. Bei dem Gemach, in dem Hieronymus sitzt, ist besonders auf eine wirklichkeitstreue Raumdarstellung Wert gelegt. Lochner geht aber in den ihm mit Bestimmtheit zuzuschreibenden Bildern stets einer solchen Raumdarstellung aus dem Wege. Man betrachte daraufhin z. B. einmal die Kreuzigung in Nürnberg, die Madonna mit dem Veilchen, die Anbetung der Könige und die Verkündigung auf dem Kölner Dombilde. Wie wenig perspektivische Raumlösung dem Meister noch lag beweist deutlich die Rosenlaube auf dem bekannten Kölner Madonnenbilde. Auf der Darmstädter Darstellung im Tempel erscheint vor dem bei Lochner üblichen prunkvollen Vorhang noch ein Altar, das Bild wird etwas mehr wie gewöhnlich vertieft, aber dem Raum als solchem weicht Lochner auch hier aus, indem er die Darstellung in strahlendes Gold bettet. Dieses Bild gehört zu den Spätwerken des Meisters, da es 1447, also vier Jahre vor Lochners Tode, gemalt ist. Wer weiß, ob nicht gerade der Archaismus Lochners ein entscheidender Grund war, weshalb er gegen Ende seines Lebens wirtschaftlich immer mehr zurückging und schließlich in Armut starb. Sein Schaffen war für die Zeitgenossen zuletzt nicht mehr modern. Wie man bereits um die Mitte des Jahrhunderts in Köln Lochnersche Themen wie Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel behandelt wissen wollte, zeigt der Altar Rogiers van der Weyden für St. Columba, jetzt in München. Er bedeutete in Köln den Sieg einer neuen über eine alte Zeit, der noch Lochner angehörte. Foerster wehrt sich zwar gegen die Annahme flämischen Einflusses in dem Hieronymusbild und meint, es könne die Vermutung gar nicht aufkommen, ein Schüler Eyckscher Kunst sei der Maler des Schnitzlerschen Hieronymus — „denn eben das Flüssige, Routinierte des Epigonentums fehlt dem stockend-mühsam gemalten Bilde". Wären indes noch Zweifel, daß das Bild einen starken niederländischen Einfluß aufweist, dann müßte ein niederländischer Stich des Britischen Museums jeden Zweifel zerstreuen. Dieser Stich wird dem sogenannten Meister des Todes Mariä zugeschrieben, einem Stecher, dessen Hauptschaffenszeit Lehrs und Geisberg in die Jahre 1430—1440 setzen. Ein Vergleich des Gemäldes mit dem Stiche (s. Tafel) zeigt, daß der Stich älter sein muß, er zeigt aber auch, daß das Kölner Bild durch den

Stich stark beeinflußt ist. Auch auf dem Kupferstich sitzt Hieronymus am Schreib- und Lesepult und ist im Begriffe, dem Löwen den Dorn aus der Tatze zu ziehen, nur kommt der in Haltung und Größe fast ebenso gestaltete Löwe hier von rechts, während er auf dem Gemälde von links erscheint, was eine andere Wendung des Kopfes und Oberkörpers des Heiligen und auch eine harmonischere Raumfüllung zur Folge hat. Im übrigen sind der Kopf, die Haltung der linken Hand und das Gewand, wie es sich spitzwinklig von links oben nach rechts unten schiebt, auf beiden Werken sehr verwandt. Die Raumgestaltung ist auf dem Stich noch keineswegs gelungen. Der Künstler gibt den Einblick ohne rechte Zusammenfassung. Demgegenüber bringt der Maler des Kölner Bildes den Raum ganz anders zusammen. Wie die Flamen bedient er sich dabei einer architektonischen Umrahmung mit Figurenschmuck, und die perspektivische Raumlösung gelingt ihm bereits ziemlich gut. Auf dem Wandbrett, wo der Kupferstecher noch Kannen, Bücher, Leuchter u. a. in wildem Durcheinander herumstehen und -liegen läßt, schafft er Ordnung, er teilt es in zwei Teile und beginnt dabei mit der gleichen Kanne, womit auch der Kupferstecher begonnen hat. Diese Anlehnungen des Kölner Bildes an den Kupferstich und zugleich der unverkennbare Wille des Malers von dem Stecher abzuweichen und etwas Besseres zu geben, sind gewiß nicht die kleinsten Ursachen, weshalb das Bild, wie Foerster treffend bemerkt, so „stockend-mühsam" gemalt erscheint. Aus allem ergibt sich aber auch, daß wir es bei dem Kölner Bilde mit einem Meister zu tun haben, der unter so starkem niederländischen Einfluß stand, wie wir ihn bei Lochner nicht kennen und wie er gewiß für ihn zu Anfang seines Kölner Schaffens undenkbar ist. Nach den Bildern, die ihm mit Sicherheit zuzuschreiben sind, ist Meister Stephan vielmehr dem Eindringen des niederländischen Naturalismus bis zu seinem Tode ein Hemmnis gewesen. Es dürfte nach alledem ausgeschlossen sein, daß das Kölner Hieronymusbild aus Lochners Hand hervorgegangen ist.

Ein Muttergottesbild von Hans Multscher

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln *Von JULIUS BAUM*

Multschers bildnerischer Spätstil wird durch die Bildwerke des Sterzinger Altars bestimmt. Die Zahl der erhaltenen Schöpfungen, die diesen Werken gleichen, ist sehr gering. Marie Schütte hat ihnen zwei kleine aus Heiligkreuztal stammende Figuren in der Rottweiler Lorenzkapelle, Halm die Landsberger Muttergottes anreihen können. Nennen wir noch den Wettenhauser Palmesel von 1456, so ist der Nachweis aller späteren Bildwerke Multschers erbracht. Von diesen eigenhändigen Arbeiten unterscheidet sich das Schulgut merklich. Viele Bildhauer waren in der Werkstatt Multschers beschäftigt — die Altäre von Scharenstetten und Oberstadion und eine Fülle von Einzelfiguren sind Werkstattgut —; ihr Stil nähert sich dem Stile des Meisters, aber die Qualität ihrer Leistungen bleibt hinter der Güte der eigenhändigen Schöpfungen Multschers weit zurück.

Aber unendlich ist der Reichtum an Bildwerken, die in den alten Bauernhäusern Oberschwabens verborgen sind. Und wenn auch die meisten nur Durchschnittsleistungen sind, es kommen doch immer noch ganz große Kunstwerke zum Vorschein. Aus einem Bauernhaus in Mittelbiberach stammt die Gruppe leidenschaftlich trauernder Frauen, die heute dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gehört. In einem Bauernhaus in Haslach fand sich die trauernde Maria, die Lill im Augustheft des Cicerone (Jahrg. XIV) veröffentlicht hat. Und in einem Bauernhaus in der Nähe von Ulm stand bis vor kurzem das herrliche 1,15 m hohe Muttergottesbild, das hier zum erstenmal veröffentlicht wird.

Akadem... Lese... He...berg.

Hans Multscher.
Mutter Gottes.

Hans Multscher.
Mutter Gottes.

Maria steht auf der apokalyptischen Mondsichel. Der Mantel wird von der Rechten leicht gerafft; ein Tuch ist um das Haupt geschlungen, das von Haarwellen umrahmt, in stiller Anmut zu dem Kinde gewendet ist. Dieses, ein entzückender Bambino, sitzt auf dem linken Arm der Mutter und spielt mit ihrem Kopftuche. Ein solches Kind gibt es nur noch auf dem Arme der Sterzinger Maria. Und wenn man nun die beiden Standbilder Zug für Zug miteinander vergleicht, so ist kein Zweifel — die ebenmäßige Stirn, die Wellung des Haares, der leise lächelnde schmale Mund, die schlanken Finger verraten es, wie die eigentümlich weiten Falten der Gewänder mit ihren Röhren und den großen Wellen der Säume: das neue Bildwerk ist eine eigenhändige Schöpfung Multschers, der Sterzinger Maria noch näher verwandt als die Landsberger Mutter Gottes.

Das Bildwerk soll bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Kirche von Bihlafingen gestanden sein. Damals wurde es von den Voreltern der bisherigen Besitzer erworben und mit einer neuen Fassung versehen, die von der mittelalterlichen leider kaum eine Spur übrig ließ. So teilt die Figur das Mißgeschick fast aller Multscherbilder, daß sie die ursprüngliche farbige Schönheit eingebüßt haben. Aber auch so noch vermittelt diese Figur eine erhebliche Bereicherung unserer Kenntnis Multschers, mehr noch als das bisher gleichfalls noch unveröffentlichte mächtige Gnadenbild von Maria-Mödingen, das Multscher gewiß nicht fernsteht, jedoch die Hand eines eigenwilligen Werkstattgehilfen verrät[1].

Ein Äpfelstilleben von Lovis Corinth

Mit einer Tafel — *Von GEORG BIERMANN*

Die Kunst eines Malers hat ihren letzten Prüfstein immer am Stilleben. Die sogenannte tote Natur („nature morte" — wie der Franzose mit richtigem Instinkt so trefflich sagt) lebendig zu machen, an ihr die Intensität der Farbe zu erproben und dem zuckenden Pinselstrich jenen neuschöpferischen Reiz zu entlocken, der aus dem Toten das Lebendige erweckt, ist die wahre Aufgabe aller Stillebenmalerei.

Selbst der Kubismus, der seinen rationalistischen Instinkten nach immer „nature morte"-Malerei gewesen ist, versucht durch Rhomben, Prismen und Pyramiden hindurch noch den letzten Weg zu finden, das einmal Tote mit dem Hauch neuen Lebens zu verklären und aus geometrischen Gegebenheiten, die errechenbar scheinen, aber doch nur gefühlsmäßig begriffen werden können, eine innere Totalität von ewigem Sein aufzubauen. So sehr er sich in diesem Bemühen scheinbar auch von der Natur selbst entfernt, in Wirklichkeit bedeutet die von ihm erfundene Methode des kubischen Umbaus nichts als letzte Huldigung vor den einmal gegebenen natürlichen Einheiten unseres formalen und ästhetischen Begriffsvermögens. Setzt man aber den sogenannten Naturalisten unter den Malern (und dieser Begriff trifft auf eine so göttliche Schöpferkraft wie die eines Lovis Corinth bestimmt nicht zu) mit den Kubisten vom Schlag eines Gleizes oder Léger in Parallele, dann muß man ohne weiteres anerkennen, daß je nach der besonderen Art der künstlerischen Einstellung der Gesichtswinkel, unter dem Kunst als schöpferische Tat des einzelnen erkannt wird, gar nicht so weit von dem des Anderen differenziert. Dem rein verstandesmäßigen Verlangen des Einen, die tote Natur mit Hilfe geometrischer Formen und rein malerischen Klangskalen in die Einheit künstlerischer Harmonie von ewiger Dauer zu versetzen, steht die Fülle freudiger Bejahung des Anderen gegenüber,

[1] Dieses Muttergottesbild, dessen Photographie durch Dr. Stoedtner in Berlin zu beziehen ist, wird in einer großen Arbeit des Tübinger Seminars ausführlich gewürdigt werden.

für den das Objekt an sich in der vollen und prallen Evidenz seiner Erscheinung, ganz unabhängig von allen verstandesmäßigen Erwägungen — Tatsache göttlicher Zeugung ist.

Wer aber so voll ist der inneren Gesichte und des großen, nie gekannten Dranges zur Manifestation seiner eigenen Künstlerkraft wie der Riese Lovis Corinth, der packt die Tatsachen des natürlichen Seins auch im Stilleben auf seine Art, muß, ob es sich wie hier nur um Apfel handelt, die verschwenderische Fülle seines Temperamentes und seiner Gottesgläubigkeit auch dem toten Objekt gegenüber mit der ganzen Vollkraft seiner Farben erweisen, die heute innerhalb der modernen deutschen Malerei an melodischer Klangschönheit ihresgleichen nicht haben. Dieses Bild, mehr hingemauert als gemalt, ist letzte Abbreviatur eines Bekenners, dessen ganzes Leben Bejahung und menschliches Bekenntnis vor Gott gewesen ist. So wie Corinth, wenn er mit zitternder Hand heute den Pinsel ergreift, tief in das Wesen der Dinge hineinfühlt und Totes zu ewigem Leben erweckt, gibt es als Parallelen im Zeitgenössischen nichts, als Vergleichsmöglichkeiten ähnlich höchstens die Rembrandt- und Goyaschicksale. Aber Jene, an die sich Erinnerung klammert, sind nicht die Kinder unserer Zeit und unseres Empfindens. Darum steht uns der alte Lovis, dessen Werk als Totalität heute noch so wenige begreifen, menschlich so viel näher. Aber daß er einmal als **der** Künstler dieser Generation erkannt und gefeiert werden wird, darüber sollten sich auch alle die klar werden, die heute vor dem ungehemmten Lebensdrang dieses aufrechten, ostpreußischen genialen Bejahers hin und wieder ein geheimes Grauen empfinden. Nur wer das Stilleben so souverän wie Corinth in sich empfindet und dem Beschauer zurückgibt, sollte das Recht haben, aus der sogenannten „toten Natur" ein Stück lebendigsten Bekenntnisses zu gestalten. Die Anderen aber, denen der große Wurf nicht gegeben ist (wie etwa, um ein Beispiel aus der letzten deutschen Vergangenheit zu erwähnen, dem sehr zu Unrecht überschätzten Schuch, Mitglied jener Generation um 1870/80, der abmalte, aber niemals zu gestalten vermochte), sollten jene enge Pforte lieber meiden, durch die der Schöpfer gehen darf, um das Reich der Toten zu ewigem Leben zurückzurufen.

Heute aber, wo das Verlangen der geistigen Menschen mehr denn je auf Gegenseitigkeit im Künstlerischen gerichtet ist, sollte man angesichts eines Werkes wie des hier veröffentlichten Stillebens von Lovis Corinth — letztes Bekenntnis dieses herrlichen Gestalters — nicht mehr das schöpferische Genie des Deutschen leugnen. Mögen noch so viele und so wahrhaft große Beispiele französischer Kunst aus den letzten Jahrzehnten wie Manet, Courbet, Renoir u. a. vor unseren Augen stehen, der Einzige, den wir als Dokument unseres schöpferischen Willens den Koryphäen von drüben entgegenzuhalten haben, ist unter den Lebenden (da Paula Modersohn als Gegenpol eines Cézanne leider als Tote ausschaltet) Lovis Corinth. Mögen die Anderen auch ein Bruchteil mehr an ererbter Kultur besitzen — und es wäre kleinlich, diese angesichts eines Derain oder Matisse abstreiten zu wollen — das was über den Rassen steht und über die Grenzen Europas hinaus international die Achtung vor dem schöpferischen Genie auf die Knie zwingt, ist in Corinth gegeben. Diesen Meister gerade angesichts der übrigen europäischen Welt propagieren, heißt, mit der letzten uns verbliebenen schöpferischen Kraft eine Tatsache feststellen, die sicher nicht geringer ist als diejenige eines Manet oder Courbet.

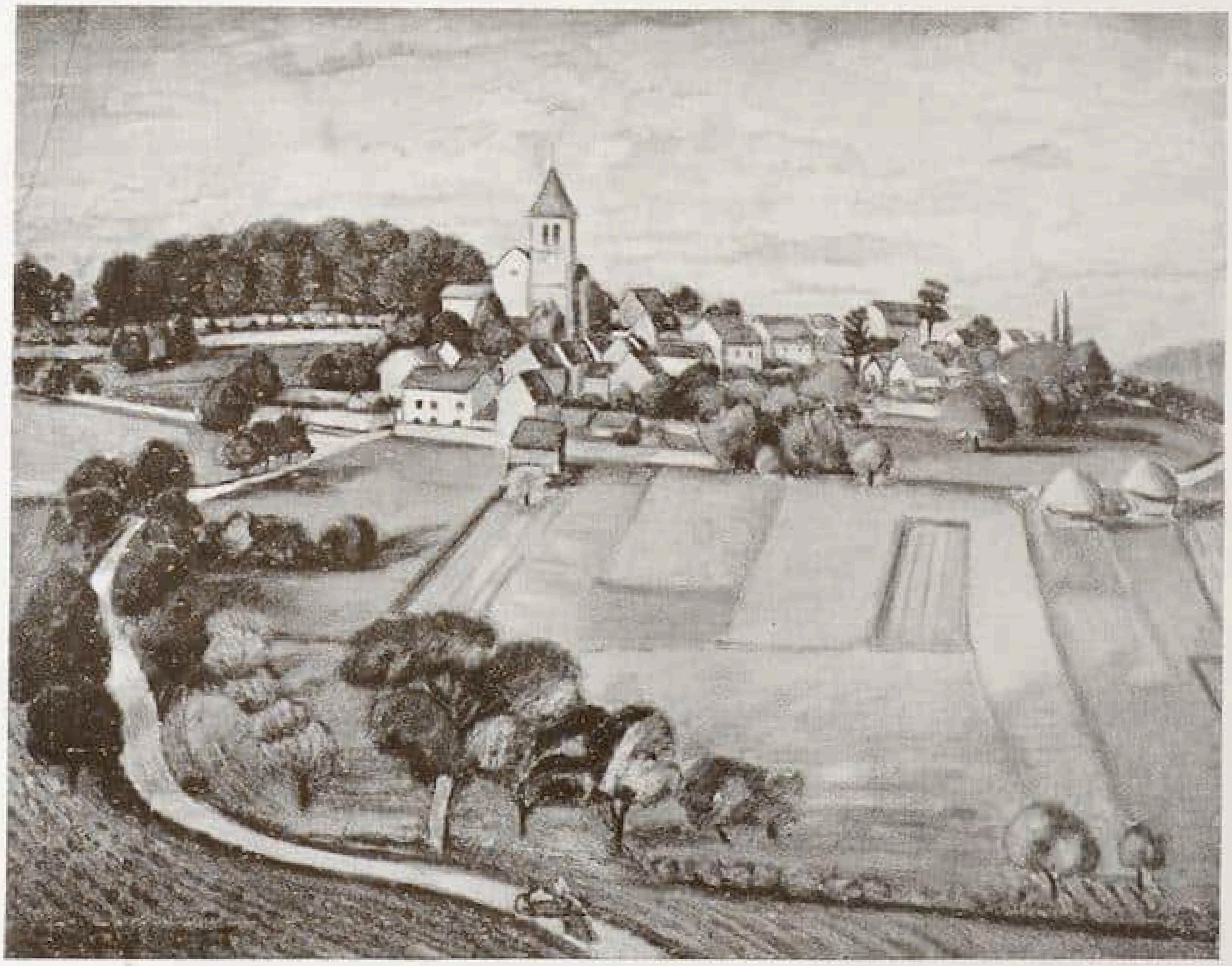
Wer aber, wie Corinth, ein solches Stilleben wie das hier reproduzierte meisterliche Werk schafft, bei dem jeder Pinselstrich dreimal mehr Leben bedeutet als es je das tote Modell besessen, ist einer der großen Künder dieser Zeit, die, um lebendig zu bleiben und den schöpferischen Genius der Rasse zu behaupten, einzig und allein den stillen, vom Gotte entflammten Schöpfer nötig hat, der durch die uns Allen gemeinsamen lapidaren Tatsachen überzeugt.

Lovis Corinth.

Stilleben mit Äpfeln.
Bes.: Galerie Arnold, Dresden.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

O. Coubine. Der Schäfer.
Galerie Barbazanges, Paris.



Albert Guindet. Landschaft.

Pariser Ausstellungen

Von ADOLPHE BASLER / Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Salon d'Automne / Coubine (Galerie Barbazanges) / Peinture moderne (Galerie Bernheim jeune) / Zeichnungen von Kars (Licorne) / Le Fauconnier (Galerie Billiet) / Constructeurs (Leonce Rosenberg) / Zeichnungen von de la Fresnaye (Marseille) Bilder eines Marchand de pommes de terres frites und eines Mechanikers (Galerie Cheron) / Die Unbekannten (Galerie Simon)

Den Besucher des Salon d'Automne empfängt diesmal eine Ausstellung moderner Wohnungseinrichtungen und eine Auswahl von Proben modernster Architektur. Die wenigen Stücke, die die Schüler der Boulle-Schule zur Schau stellen, beweisen zur Genüge, daß diese Künstler nicht das Vorurteil bedrängt, um jeden Preis modern zu erscheinen und daß Prinzipien logischer und geschmackvoller Konstruktion Hauptelemente der gründlichen Schulung französischer Kunsthandwerker bilden.

Bevor wir zu den Sälen hinaufsteigen, in denen die Malerei ausgestellt ist, überrascht uns noch in angenehmster Art des Tierbildners Pompon lebensgroßer Eisbär — ein Meisterwerk voll Leben und Ausdruck, durch wissensreiche und tiefempfundene Vereinfachung erzielt. Dagegen erscheint mir Bourdelles Madonna trotz ihrer kolossalen Dimensionen und ihrer Prätention auf großen Stil weit weniger gelungen, was Takt und Gefühl für harmonisches Gleichmaß anbelangt. Unter den Malern steht Segonzac mit zwei großen Bildern im Mittelpunkte der Diskussion. Dieser Maler hat ganz zweifellos ein bedeutendes plastisches Empfinden. Seine kraftstrotzende Art, den Körper zu behandeln, erinnert an den fragmentarischen Naturalismus Rodins — allein ich ziehe der zu dunklen Malweise seine Zeichnung vor und vor allem sein graphisches Werk — wie die Radierungen zu seinem letzten Buche über den Boxkampf — eine der vortrefflichsten Realisationen unserer Epoche. Hier ist alles Schöpfung; die Verkürzung — Bewegung — das Licht dieser Blätter hat ebensolchen magischen Reiz wie die halluzinierenden Werke eines Goya: die Capriccios oder Proverbios. So bezwingend auch die Malerei Segonzacs ist durch die ihr innewohnende Kraft (eine Malerei, die im übrigen in ihrer Konzeption am Rande der großen Eroberungen der Impressionisten steht) — sie ist eine gefährliche Schule für die ganze Malergeneration, die dem jungen Meister blind zu folgen scheint. Doch findet man auch hier trostvolle Beruhigung für solche Befürchtung; denn außer den sehr schönen dekorativen Kompositionen Braques, die fast als Teppichmuster erdacht sind und die in der Art eines verbürgerlichten Kubismus die Gunst des Publikums zu haben scheinen — gibt es noch Werke voller Frische, wie z.B. die farbenleuchtenden Blumen Suzanne Valadons, des in guter französischer Tradition zur Höhe klimmenden Jean Marchand mit Frauenakt und Porträt — Ulters feingetönte Landschaft und Utrillos „Moulin de la Galette" und ein Kathedralenbild, die dieses Meisters unbestrittene Autorität nur noch bestärken, Lewitzkas dunkelglühende Legende aus russischem Sagenkreis, die Bilder Guindés, des besten Matisse-Schülers — die Landschaften Berthold Mahns oder diese von reichem Wissen und sehr schönem schöpferischen Geiste erfüllte Komposition von Kars „Die Tochter Pharaos". Doch was mich am meisten überrascht, ist die Jugendkraft, die sich manche Ältere bewahrt haben, wie Laprade, Matisse, wie Valloton oder Charles Guerin, der sich immer mehr zum vollendeten Typus eines „petit maitre" herausbildet oder Vlamink, dessen Landschaften ich allerdings mehr artistisch denn als Kunstwerk werten möchte. Man könnte diese oft bezaubernde Malerei durch ihre Bravour und die Leichtigkeit der Erfindung in eine Kunstkategorie einreihen, die in der Musik in den berauschenden Improvisationen der Zigeuner ein Analogon hätte. Zu erwähnen wären noch die Bilder

von Edmond Kayser, dieses ganz bedeutenden Graphikers, die mir sympathischer sind als all die stilistische Geschicklichkeit eines Gimmi, Lhote, Bissiere, oder eines Theophile Robert.

Die Kunsthandlungen haben die Saison mit mehr oder minder imposanten Ausstellungen eröffnet.

Die Galerie Barbazanges trägt mit ihrer Coubine-Ausstellung (Landschaften aus Italien, der Provence — große Kompositionen, Blumenstücke) einen ansehnlichen Erfolg davon, mag auch diesem Vorläufer des kommenden Klassizismus in den Reihen der Maler, Kritiker und Amateure sowohl aufrichtige Bewunderung wie feindliche Ablehnung begegnen. Die Galerie Cheron zeigte naive und frisch hingemalte Landschaften Boyers; eines Kartoffelrösters vom Montmartre und die Kompositionen eines braven Mechanikers von Beruf, namens Bongrain, dessen Bilder zuweilen an den Charme des Douanier erinnern mögen. In ähnlicher Weise hat die Galerie Simon das Interesse für volkstümliche Kunst durch eine Ausstellung „Unbekannte Maler" erweckt. Beide Ausstellungen fanden in Maurice Raynal einen achtbaren Anwalt.

Die Galerie Bernheim jeune ladet in letzter Zeit zum Besuche ihrer in alphabetischer Reihenfolge zusammengestellten Gruppenvorführungen aller irgendwie im Vordergrund stehenden Pariser Künstler von heute ein, unter denen Derain, Friesz, Picasso Nachbarschaft halten mit de la Fresnaye, Coubine, Griz, Matisse, Laprade, Charles Guerin . . . In der Galerie Licorne zeigt uns Kars eine Serie ebenso empfindungsreicher wie vollendeter Zeichnungen, bei Billiet erweist sich le Fauconnier als gewandter Aquarellist.

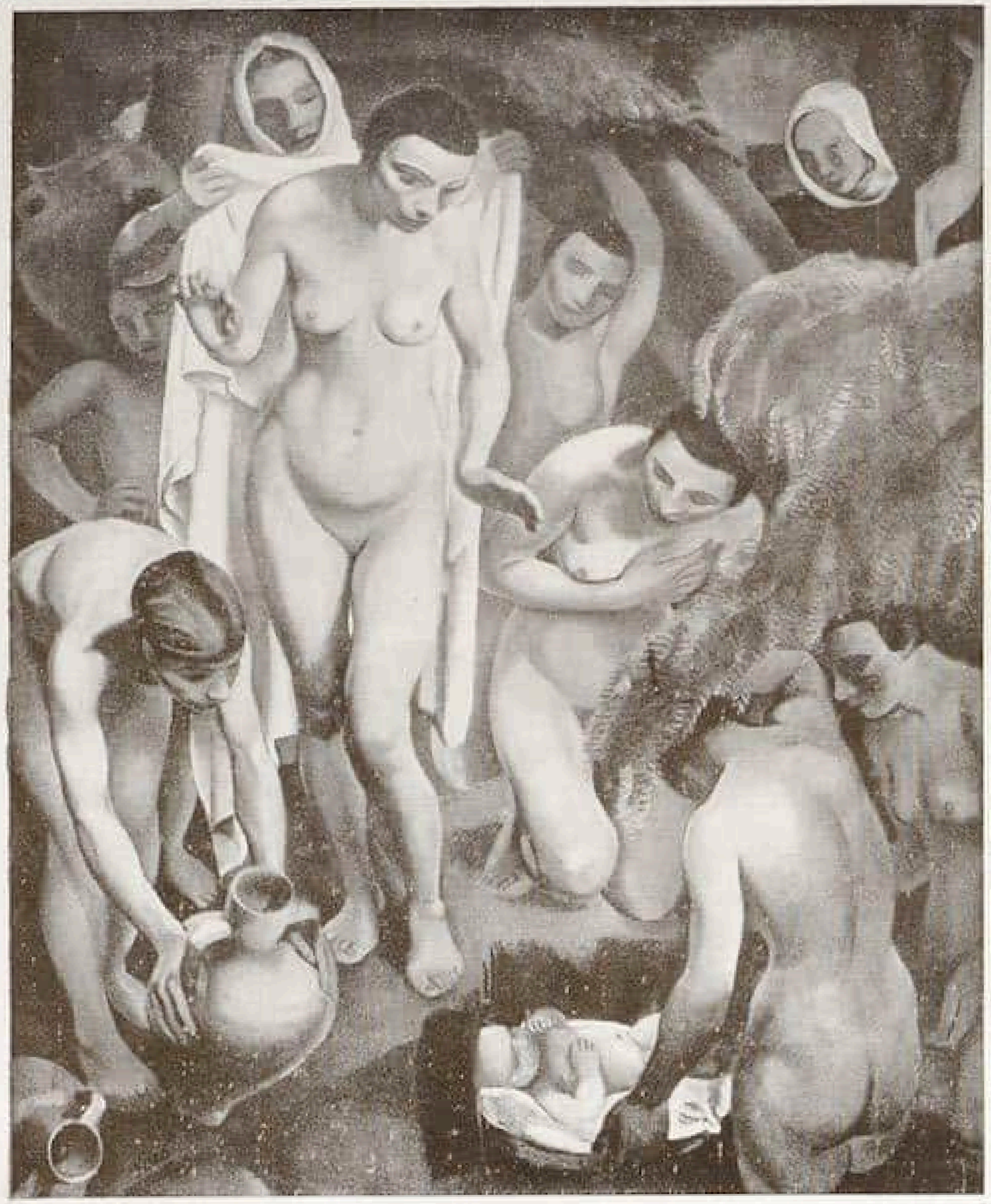
Leonce Rosenberg stellt die „constructeurs modernes" aus, die es ihren Kollegen in Antike und Mittelalter gerne gleichtun möchten. Diese „modernen Konstrukteure", wie sich gewisse kubistische und nachkubistische Maler und Bildhauer jetzt betiteln, haben glücklicherweise nichts gemein mit jenen anderen Konstrukteuren und Architekten, die berufen sind, uns Haus, Brücke, Tunnel und andere Kunstwerke zu schaffen.

Doch was mich im Bilde der heutigen Kunstentwicklung am meisten erfreut, ist die Tatsache, daß zahlreiche moderne Künstler die klassische Ästhetik zu adoptieren scheinen.

So zeigt z. B. de la Fresnaye in der Galerie Marseille eine Reihe von Zeichnungen von fast einwandfreiem Klassizismus — zu meiner besonderen Genugtuung, da ich als erster vor ungefähr acht Jahren de la Fresnaye diese Entwicklung vorausgesagt habe. So entdeckt man hier schließlich den Louvre und ein Kubist wie Metzinger z. B. schwört heute nur noch auf die heiligen Geister der Museen.

Die ganze Modernität steht auf dem Spiele. Eine Tendenz, den großen Vorbildern nachzueifern, geht durch die Bewegung, um der Kunst, die nachgerade zu verludern drohte, wieder zu altem Adel zu verhelfen.

Nur abwarten und man wird auch Derain seine zu „genaue" Kenntnis der Museen kaum mehr zum Vorwurf machen (ein Vorwurf, der im übrigen übertrieben ist) und man wird es schließlich zumindest ebenso verdienstlich finden, aus dem reichen Bronnen der großen Kunst des Louvre zu schöpfen, als den derzeit von Kunsthändlern kotierten Malern nachahmend zu folgen.

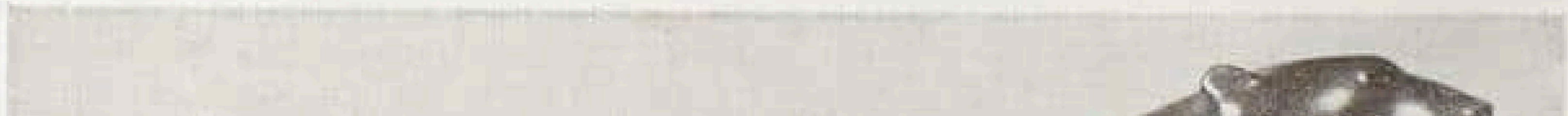


Kars. Die Tochter Pharaos.

Charles Guérin. Porträt.

Akademische Lesehall Heidelberg.

Kayſer. Porträt des Bildhauers Despiau.



Pompon. Der Eisbär.

Sammlungen

Neuerwerbungen des Bayrischen Nationalmuseums

Der regen Arbeit dieses Instituts ist zu verdanken, daß im Januar ein ganzer Saal Neuerwerbungen eröffnet werden konnte. Dabei handelt es sich allein um Erwerbungen, die zwischen April und Dezember 1922 liegen. Wäre schon an sich Kritik nur möglich durch genaue Erörterung der Verteilung des Budgets, gemessen an der Verteilung des Angebotes, so hat solche Kritik jetzt überhaupt zu verstummen angesichts der deutschen Lage: man muß dankbar sein, wenn heute derart kräftige Bestandserweiterung überhaupt noch möglich ist. Die Bewunderung steigt eher als daß sie schwindet, wenn man erfährt, daß manches als Geschenk verzeichnet werden darf. Zu danken wäre hier Herrn H. Hütter (Vermächtnis), sodann dem Kronprinzen Rupprecht und der Prinzessin Therese von Bayern, der Firma A. S. Drey, dem Münchner Altertumsverein (Leihgabe) und Herrn G. Kitzinger.

Indem ich mich also berichtend halte, und zwar chronologisch, erwähne ich zuerst ein Goldkreuz mit Zellenschmuck aus der Völkerwanderungszeit und eine Scheibenfibel aus der 2. Hälfte des 1. Jahrtausends. Als erstes Hauptstück ist sodann ein romanischer Elfenbeinkamm zu nennen mit reicher Figurenschnitzerei, aus dem Besitze der hl. Hildegard von Bingen stammend († 1179). Dr. Berliner wird diese Arbeit im „Cicerone" behandeln. Sodann führt ein Kopf aus Sandstein, wenngleich Fragment, nahe an das Bamberger Fürstenportal heran. Er ist in Bamberg gefunden worden. Ein zweites Hauptstück ist ein Antependium (Maria mit dem Kind und den drei Königen), ebenfalls aus Bamberg. Man wird es in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts setzen müssen (köstlicher Erhaltungszustand der Seidenstickerei). Von nicht geringer Bedeutung erscheint, in alter Fassung, eine Holzfigur, Maria auf dem Löwen: vielleicht salzburgisch, in der milden Biegung jedenfalls um 1400 anzusetzen, auf ein Gnadenbild zurückgehend, das sich in vier Repliken erhalten hat. Ein Aufsatz Dr. Lills wird im „Cicerone" hierüber berichten. Ferner sind zwei zusammengehörige Gemälde, Tafeln eines österreichischen Malers um 1460—70 hervorzuheben, und dann ein Altarflügel eines Meisters nach 1500, wohl oberschwäbisch.

Aus nachmittelalterlicher Zeit ragt hervor die große Holzstatue eines Bischofs aus der Karmeliterkirche in München, eine kraftvolle, wenn auch ein wenig derbe Arbeit aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Es schließt sich ein großer Kruzifixus an, Niederbayern, wohl erst um 1530. Ein kleines Lindenholzrelief (Aristoteles und Phyllis) gehört in den Kreis der Meister der Parallelfalten und stammt aus Kaufbeuren, um 1525. Es entpuppt sich als Gegenstück zu einem „Salomon vor den Götzen" im Germanischen Museum. Beide Arbeiten werden einem Fassadenschrank zugehört haben. Ein Tonrelief, Kalvarienberg, ist schwer zu lokalisieren und kaum vor 1550 entstanden. Eine kleine weibliche Bronzefigur, um 1550, glaubt man dem Meister G. F. zuschreiben zu können, von dem signierte Stücke in Nürnberg und Berlin erhalten sind.

Aus der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts seien drei Engel aus dem Bennobogen der Frauenkirche genannt (1605), sodann ein Gemälde (Maria, von Heiligen verehrt) von J. B. de Ruel, der in Würzburg tätig war, 1681 datiert. Zu dem Aiblinger großen Holzapostel wurde ein Gegenstück erworben, eine derbe Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die man nicht überschätzen wird. Ebensowenig wird man dies bei den Landshuter Stifterreliefs tun, trotz der ausgezeichneten Farberhaltung.

Ein in lichtem Öl ausgeführter Entwurf zur Bavaria und Ruhmeshalle von Klenze führt über das 18. Jahrhundert hinaus.

Nicht zu unterschätzen ist der Zuwachs an Gläsern vom frühesten Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert, sowie an guten Porzellanen.

Zum Schluß sei angemerkt, daß das Museum auch anderweitig an der Arbeit ist. Eine Neuauflage des wissenschaftlichen Gemäldekatalogs ist für 1923 angekündigt. Und für 1924 eine Neuauflage des Miniaturenkatalogs.

Neben den Spezialabhandlungen, soweit sie noch erhältlich, ist indessen tapfer tätig für das weitere Publikum ein kleiner, sehr brauchbarer „Wegweiser" und ein jüngst erschienenes, wortloses, verblüffend billiges Heft mit gegen 100 Abbildungen des Meisterlichsten. Ein wissenschaftlicher Plastikkatalog in drei Bänden aber soll 1923 zu erscheinen beginnen. F. Roh.

Ein neues Museum russischer Kirchenkunst

Rußland bleibt nach wie vor das Land der Kontraste und unerwarteten Möglichkeiten. Unter den jetzigen Verhältnissen, wo Privatinitiative bei Museumsgründungen ganz ausgeschlossen scheint, entsteht aus privaten Mitteln in einem entlegenen Winkel des Gouvernements Nowgorod, dieser Wiege altrussischer monumentaler Kirchenkunst, ein spezielles Museum für die Erzeugnisse derselben!

Der Gründer dieses Museums, Hen Eugen Rachlin-Rumjanzew, trug sich lange mit seiner Idee, sammelte eifrig Objekte, vorwiegend lokaler Herkunft, und begann 1916 auf seinem Gut Rjutino (Gouvernement Nowgorod, Kreis Waldaj) den Bau eines Gebäudes, das im Stil der alten Kirchen Nowgorods und Pskows gehalten, jetzt als Museum endgültig arrangiert ist. Dasselbe wird nunmehr vom Museumskomitee des Gouvernements Nowgorod verwaltet und sogar ein kurzer Führer, von N. F. Romantschenko verfaßt, ist bereits erschienen.

Das Museum zerfällt in vier Hauptabteilungen. Die erste umfaßt eine Sammlung von mehreren Hunderten von Messingkreuzen und kleinen Heiligenbildern aus gleichem Metall, in glatt ziselierter oder getriebener Arbeit, oft auch mit Email verziert, — Zeugnisse einer Kunstindustrie, welche in Rußland seit dem 12. Jahrhundert und auch schon früher existiert hat und bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, ohne stilistisch stark zu evolutionieren, fortlebte. In der zweiten Abteilung sind die gemalten Ikonen (117 N. N.) konzentriert, wobei die Hauptschulen Nowgorod und Moskau sowie die meisten Provinzialschulen mehr oder weniger voll vertreten sind. Eine dritte Abteilung bildet die Sammlung verschiedenartigster Kirchengeräte und Devotionalien — also Arbeiten in geschnitztem und bemaltem Holz, Stein, Metall, Elfenbein sowie Email älterer und neuerer Herkunft. Besonderes Interesse verdienen die Arbeiten in Email aus dem 18. Jahrhundert, als dieser Kunstzweig, oft auch als Hausindustrie, in Rußland florierte und feine Heiligenbildchen sowie sehr dekorative Tischgeräte und Schreibzeuge zutage förderte. Endlich ist die letzte Abteilung zu nennen, welche eine sehr reiche Sammlung von Kirchenleuchtern und -hängelampen enthält sowie ferner noch ein imposanter Ofen aus farbigen russischen Kacheln aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, der den Ikonensaal schmückt.

Es bleibt nur die Frage offen, wie sollen Besucher in einen solch fernen Provinzwinkel gelangen, und werden sich viele finden, welche die langwierige und kostspielige Reise nicht scheuen, um das Museum in Rjutino zu besichtigen? P. E.

Budapest

Über die Gemäldegalerie des Museums für bildende Künste in Budapest ist bereits 1916 der erste Band eines vorbildlich gearbeiteten und reich illustrierten Kataloges erschienen (Verlag Julius Bard, Berlin), der unter Beigabe von 372 Abbildungen die Abteilung byzantinischer, italienischer, spanischer, portugiesischer und französischer Meister nach dem Muster der bekannten Kataloge des Kaiser Friedrich-Museums grundlegend behandelt. Gabriel von Teréy, der diesen Katalog bearbeitet hat, gibt damit der Wissenschaft ein Fundament kunstgeschichtlicher Tatsachen, für das man ihm nicht genug danken kann. Gerade uns Deutsche, die wir durch die unglücklichen Ereignisse der letzten Jahre ein wenig zu sehr die Fühlung mit Ungarn eingebüßt haben, erinnert die Arbeit des anerkannten Gelehrten nicht nur an die Tatsache, daß Budapest über eine der schönsten und wertvollsten Galerien in Europa verfügt, sondern mehr noch daran, daß diese Hauptstadt des durch eine unsinnige und kurzsichtige Politik bis auf ein Minimum zusammengeschrumpften stolzen Landes der Magyaren einmal berufen gewesen ist, auf künstlerischem Gebiet durchaus führend in Europa zu werden. Sind heute durch die Not der Zeit unsere Beziehungen leider zu Ungarn stark gelockert, so beweist gerade Teréys stille und emsige Gelehrtenarbeit, daß sich trotzdem — ganz im Gegensatz zu der allgemeinen europäischen Situation — ein Gelehrter deutscher Schule auf einem, wie uns scheinen will, heute besonders schwierigen Posten seiner Mission durchaus bewußt geblieben ist. — Auch die Ausgestaltung des Teréy unterstellten Museums hat inzwischen weitere Fortschritte gemacht und zum Teil eine grundlegende Neuordnung erfahren. Gelingt es diesem Manne — wie wir hoffen — sein großes Katalogwerk in absehbarer Zeit zum Abschluß zu bringen, dann hat er uns und seinem Heimatlande einen Dienst von nicht alltäglicher Bedeutung erwiesen. B.

Christiania

Hans Dedekam, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe zu Christiania, bietet in seinem schön ausgestatteten neuen Berichte von 53 Seiten 4° mit 12 Abbildungen[1] einen Blick in die Arbeiten des vergangenen Jahres. Besonders erfreut ist man dort über die Zuwendung eines schön geschmiedeten Oberlichtgitters aus Rhodius' Apotheke zu Würzburg, gefertigt 1767 von Johann Georg Oegg. Neben Vermehrungen der keramischen Sammlungen hat weiter der überwiegende Zweig des norwegischen Kunstgewerbes, die Herstellung von gläsernen Gefäßen, sehr erwünschte Bereicherungen erfahren. Unter andern Erwerbungen werden 20 alte norwegische silberne Ringe vorgeführt, die man einem besonderen

[1] Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums Virksomhet 1921—1922.

Glücksfall verdankt. Ein Freund des Museums erwarb eine Sammlung von 46 durch einen Sammler im Laufe der Zeiten im Lande zusammengebrachten Fingerringen; aus dieser konnte man sich die besten zwanzig aussuchen. Die reichsten sind geschmückt mit gotisierenden Blättern und Blumen. Manche zeigen auch romanisierende Andeutungen, und die Herstellungszeit geht doch bis weit ins 19. Jahrhundert herab. Besonders erwähnt wird noch ein goldner Ring, verehrt aus dem Nachlaß des um die Wissenschaften und insbesondere um das Museum hoch verdienten, auch bei uns Deutschen in so freundlichem Andenken stehenden Professors L. Dietrichson, romanische Arbeit aus der späteren Kaiserzeit. Er zeigt eine Gemme aus Karneol mit einer Fortuna; Professor Dietrichson erhielt ihn 1869 von Rhousoupolos zu Athen. — Das Museum war im Berichtsjahre von 14000 Personen besucht. — Unter den aus rühriger Tätigkeit hervorgegangenen Veranstaltungen wird besonders die Ausstellung altnorwegischer Goldschmiedekunst hervorgehoben, über welche die Monatshefte auf Grund der ausgegebenen Sonderschrift eingehender berichtet haben. Das feine Werk des Direktors H. Grosch über altnorwegische Webekunst wird baldigst mit der zehnten Mappe zum Abschluß gebracht werden. Die andere große, vom Museum herausgegebene Arbeit von Johann Meyer: Vortids-Kunst i Norges Bygder, ist dagegen in diesem Jahre nicht weiter gefördert worden, da der Verfasser beschäftigt ist mit Herstellung eines Werkes: Geschichte der norwegischen Baukunst, dem wir mit Erwartung entgegensehen. Neben den bildenden Künsten im Gewerbe kam in beachtenswerter Weise im Rahmen der Veranstaltungen auch die Musik zur Geltung. Den zur Hauptversammlung des Bundes der „Freunde des Museums" im März 1922 erschienenen Mitgliedern bot die Leitung nicht bloß den besonderen ungestörten Genuß der Ausstellung der Goldschmiedekunst, sondern auch ein Fest mit Erläuterungen, Musik und Gesang von 15 teils höfischen, teils kirchlichen Troubadourgesängen aus der Provence und Nordfrankreich, die dem 12. und 13. Jahrhunderte angehören und nach den alten Melodien unter Begleitung von Harfen und Flöten gesungen wurden, und dieses Fest muß nach dem Berichte sehr anregend verlaufen sein.

Hpt.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Frühjahrsausstellung der Freien Sezession

Die wichtigste, geschichtlichste Gruppe unseres Kunstlebens stellt nach längerer Pause wieder aus, im geräumigen, übersichtlichen und die Zahl der Werke eben gut begrenzenden Lokal der Galerie Lutz. Eine Ausstellung der Qualitäten, aber ohne rechte Gipfel, ohne Erregendes in jedem Sinne. Es fehlt ihr der Mittelpunkt, die rein sensationsmäßige Unausweichlichkeit und erst recht die eroberische Kunsttat von Zukunftsbedeutung. Man hat sich beschränkt, hat gesiebt; das Können auf mittlerer Linie, die gute Kraft des Stammes kam dabei heraus. Nicht viel Mitgeschleppte, nicht viel Neue, und schon gar keine kühnen Experimente. Das wohlassortierte Schaufenster einer Gruppe. Wenn einerseits Fritz Rhein, andrerseits Archipenko vertreten sind, so täuscht das eine Spannweite dieser Ausstellung vor, die sie eigentlich nicht hat. Aber sie hat respektables Niveau.

Auffällig unter diesem liegen etwa Heinrich Hübners kalte Garten- und Blumenstücke „für Herrschaften", liegt Boeckstiegels grelle laute, dabei aber stromlose und unsichere Malerei, liegt das affektierte Bronzefigürchen des noch namenlosen Heinrich-Salze und der kolossale Gipsbolzen des einst nicht hoffnungslosen, doch noch immer nicht von den Irrwegen der Blockprahlerei zurückgefundenen Garbe. Das nur Niveaumäßige überragen vor allem Munchs einfache, tief hinpulsende Landschaftsgestaltungen. Lila Beete werden ziehende Bahnen, auf denen die stille Sehnsucht, die dieses Stück Erde liebt, ins Weite flutet. Die klingende Kühle kreist um den laublosen, fromm in sich geschlossenen Baum-Einsiedler, daß er Achse kosmischen Ablaufs, Bewahrer des Urgeheimnisses vom Weltgebäude wird. Pechsteins Landschaften an der Gegenwand wirken da desto rezepthafter, als Vervielfältigungen eines schmissigen Ursprünglichkeitsmusters, als stupende Treffer eines Variété-Texas-Jack. Aber gottlob kann dieser Pechstein noch mehr als können: außer einem geistreich und knapp entworfenen Bildnis ist da ein doch ungewöhnliches Stück mit Früchten zwischen blauschwarz aufgereckten Maskenschädeln, in Farbe und gespannter Körperlichkeit gewittrig grollend, Stilleben vor dem Sturm gleichsam. — Von Karl Hofer drei ebenso schlicht wie betörend formulierte figürliche Bilder vom schmalen Anstieg und steiler Anmut der Gestalten, koloristisch verhalten, doch zuweilen von Edelrostglühen durchschienen. Am feinsten: ein sinnend und zögernd vor sich hin schreibendes Mädchen mit zagen Armen und fahlgoldenen Haaren — späte Schwester von Corots lesendem Mädchen. — Auch Rudolf Levy gibt sich mit einem bezwingend gerundeten, im Akkord von Blau, Braun und Lachsrosa auf seltene Weise warmen und vollen Stilleben glücklicher denn je. Noch einen ganz lüftig gemalten Rudolf Großmann möchte ich unter die besten Gaben rechnen. Ulrich Hübner wirkt daneben etwas dicklich, doch seine laue Luft ist so locker und buntschattig, sein Grün spinnt sich so heiter durch diese Havellandschaften, daß er auch in moderner Umgebung besteht. Ein liebenswürdiger Fries von R. Seewald, Lämmlein vor blauen Bergzügen, ein paar fein rhythmisierte lyrische Molls, der Samtblick einfach umrissener, schwer-

blütiger Flächen von Bela Czobel sprechen an. Bemerkenswert in ihrer Vereinigung von Prägnanz des Gegenständlichen und Logik des Baus, sympathisch in ihrer ernsten Sachlichkeit die Stillleben des jungen Max Band. Die konstruktive Tendenz der Zeit wird hier sonst kaum sichtbar; nur ein geradezu elegantes, tänzerisch bewegtes Relief Archipenkos, in schlank gewölbten Messing-, Kupfer- und anderen Blechen, deutet noch in diese Richtung. Von wenig Bekannten lassen noch Feyga Blumberg und Walter Münz eigenes Profil erkennen. Dann ein „Mädchen vorm Spiegel" von der Schwichtenberg, ein malerisch delikates, zeichnerisch festes Bild, das menschlich zu packen weiß. Ja, und dann sind da drei merkwürdige Idyllen von Davringhausen, mit letztem Raffinement gemalt, ganz glatt und bunt, ebenso geistreich wie unaufrichtig, wahre Fallen für Vorurteilslose. Denn dieser intellektualisierte Rousseau, der eine Farbe so verdammt zu bewegen versteht und über eine höchst originelle Erfindung verfügt, behält immer noch einen Bluff über. — Haller, Scheibe u. a. erfreuen in bekanntem Stil durch ihre Plastik, die Sintenis hat neben einem mißglückten Tänzerfigürchen allerliebste Fohlen beigestellt, zierlicher bewegt als man es von ihr sonst kennt. Einen recht aparten Frauenkopf zeigt Ewald Mataré. Milly Steger wirkt wieder etwas forciert, aber die Figur eines Mädchens mit hilflos bittender Gebärde des ganzen Leibes haftet in der Erinnerung. Kolbe verfällt in komplizierte Bewegungen, die den plastischen Eindruck fast aufheben. Zwei Vasen mit feinen Reliefs von M. Kogan sind wie von der Hand eines anonymen Töpfers einer alten unbeirrten Kultur. Sie sind vielleicht das Unbedingteste und Selbstverständlichste aus der ganzen, an sich ja nicht eben abenteuernden Ausstellung.

* * *

Die Akademie der Künste trug aus Depotversteck und Privatgelaß Berliner Kunst kleinen Formats zuammen, drei Kabinette intimer Arbeiten aus der Zeit „von Schadow bis zum jungen Menzel". Die lokale Note anmutiger Sachlichkeit, unbestechlichen Blicks, hier zum Witz, dort zur Akkuratesse gehend, trat heraus. Ein gesunder Gesichtssinn, dem das Gemüt kein X für ein U machen wird. Bei Schadow, dem vielleicht Wichtigsten, ergibt sich das Nebeneinander karikaturistischer Laune und schlichter Bildniskunst, die allem Wesen eine unvergleichliche Keuschheit verleiht. Rauchs fade Konventionalität selbst schöpft sich aus dieser Stadt Festigkeit. Unter mehreren Reiterstatuetten am gewinnendsten die steifig-schwebende Rhythmik der Blaeserschen Zarin zu Pferde. Die Architekturmalerei hätte ich gern stärker herangezogen gesehen. Allein Gaertner kam mit großzügig-exakten Ansichten zu Worte; dabei ein ausgezeichnetes Stück von der Seine. Sonst neben Krüger, Blechen, Steffeck usw. mit mehr Profil die subtile Bildniszeichnung Ed. Daeges und visionäre Italienlandschaften Schinkels. —

Im „Sturm" gerät man vor den phantasielosen, mageren Linealexerzitien von Peri und Moholy-Nagy in die Calmen der Langeweile. Wie Letzterer farbige Rechtecke sich überschneiden und, als seien sie gläsern, einander durchscheinen läßt zeigt er die sich ergebenden Brechungen und Mischungen mit einer Exaktheit, die Ostwalds patentierte Farbrechenmaschine beschämen könnte. Aber über die innere Leere dieser Dinge kann das doch nicht hinweghelfen. — Die überaus delikaten Abstraktionen Fritz Ohses dagegen, tief und zart leuchtende, wunderbar samtig gesponnene Pastelle, zeugen von rhythmischer Erfindung. (Man sah den jungen Braunschweiger Künstler erstmalig hier in einer privaten Ausstellung seiner Werke; eine öffentliche soll folgen.) Das Konstruktive darin ist nur Plan organischer Gebilde von geistig belebtem Gefüge, d. h. es liegt nicht als nacktes Kalkül da. Vielmehr nehmen diese in jeder Beziehung subtilen Gebilde gerade durch sinnliche Reize gefangen, durch Musik der Stufungen und Relationen usw., wobei freilich der Schmuckwert den Ausdruckswert stark zu überwiegen scheint. —

Die umfangreiche Ausstellung von Gemälden, Aquarellen und Handzeichnungen Marc Chagalls in der Galerie Lutz, auf die ich im Hinblick auf eine demnächst in dieser Zeitschrift erscheinende Darstellung Karl Withs nur eben hinweisen möchte, hat jedenfalls Erregung, kritische Revisionen nach oben und nach unten, Anteilnahme einer stärkeren künstlerisch interessierten Schicht verursacht. Das gewiß nicht unlebendige, aber arg unkonzentrierte Berlin konnte so etwas durchaus gebrauchen; und im Hinblick darauf hat man der veranstaltenden Kunsthandlung, die mehrere hundert Werke aus zwölf Schaffens-Jahren zusammentrug, unbedingt zu danken. Ob diese Ausstellung den Künstler selbst von seiner stärksten Seite gezeigt hat, das ist ja nun eine andere Frage. Der schwermütige Visionär, der Magier heiligen Märchenspuks und dumpfdämmernder Alltagsstunden, jener Chagall, dessen Welt sich sanft mit dem Singen der Traumstille und mit legendaren Melancholien durchstimmt, der Chagall der feierlich-schmerzlichen Juden, der beklommenen Zimmer, des gewaltig aufklagenden „Tod", der rätselvollen Allegorien, — dieser Chagall verschwand hier nahezu zwischen allerlei launenhaften Improvisationen, mystifizierenden Schnurren (denen ein tieferer Unterton freilich nie fehlt, so sehr sie in der Häufung versagen), und selbst dekorativen Apartheiten, die an den Lehrer Bakst und die hübschen Farbschmeicheleien des russischen Kabarets „Blauer Vogel" mehr erinnern wollen, als an den tiefen Chagall, den Beter und Schwärmer. Außer aller Diskussion bleibt die Potenz jugendkräftigen,

triebhaften Künstlertums, aber daß ohne Einsatz von formaler Disziplin und Straffung des seelischen Erlebens diese zweifellos begnadete Kraft Gefahr läuft, im Bagatellischen aufzugehen, das konnte am wenigsten von der etwas enttäuschten Verehrung übersehen werden, der Chagall immer einen der ursprungnächsten, tiefstgründigen Maler der Zeit bedeutet hatte.

Flechtheim zeigte Gemälde und Zeichnungen von Karli Sohn, impressionistisch aufgefaßte Bilder von Benares und Birma aus Vorkriegsjahren, als Gegensatz großflächige, in Kuben gefügte Landschaften aus Positano mit dem Datum 1921. Gemeinsam ist beiden Perioden eine gewisse Noblesse des Tons, eine gewisse Anmut des Vortrags. Aber gemeinsam auch der Mangel an Disziplin, Prägnanz, Bildorganisation. Geschlinge und Geflicker hier, flaue Behandlung des Rhythmischen, des Konturs dort. Der Aufbau bleibt unräumlich, luftlos, bühneneng. — Einige nicht unangenehme, aber eine moderne Schablone nirgends durchbrechende Plastiken von Erich Wild standen, in der Gesinnung ganz eingepaßt, dazwischen. Willi Wolfradt.

Jakob Nußbaum

Zur Ausstellung im Frankfurter Kunstverein

Jakob Nußbaum, der Frankfurter Führer des Impressionismus und Mitbegründer der hiesigen „Sezession", (heutige „Künstlerbund") veranstaltet anläßlich seines 50. Geburtstages eine Kollektivausstellung seines Oeuvre.

Nußbaums Werk fließt aus einer naturgegebenen Kraft. Von Kultur ist nur aufgenommen, was die malerische Materie ausdrucksstärker, sinnlich üppiger machen kann. Niemals aber auch hat Mode, hat die Geste des Tages, diesen Maler geschmäcklerisch beeinflußt. So sind auch die frühesten Werke, die im Kunstverein zu sehen sind, lebendig geblieben. Die sinnliche Vitalität der Bilder, die Kraft der Darstellung, die Wahrhaftigkeit des Bekenntnisses erhebt diese einfachen Naturausschnitte in die Sphäre zeitloser Kunst.

Am unmittelbarsten ist Nußbaum in der Gestaltung der fruchtbaren Erde, der säfteschwangeren, braungrauen Ackerscholle, der Atmosphäre, die sich brauend und webend um die Berghänge legt, neblig umbrodelter Großstadtstraßen, in denen das schwarzgraue Geäste kahler und doch schon frühlingssüchtiger Bäume hineinragt, tauender, weicher Schneemassen, die in ihrem grauvioletten Schimmer mit mächtigen Architekturkomplexen wie eine organische Natureinheit verwachsen zu sein scheinen usw.

Der Pinsel immer in großen Zügen arbeitend, ist dabei von sensibler Geschmeidigkeit, bald Farbmassen häufend, bald mit dünnstem Auftrag seine lebendige Aufgabe erfüllend.

Auch die Porträts sind meist wie Naturausschnitte behandelt, scheinbar auf die Erfassung der geistigen Individualität verzichtend und sie doch in aller Bescheidenheit in der rein malerischen Schilderung darbietend, wie das Bildnis von Manroth, der Kopf des Herrn Dr. von R. und das Stehbildnis von A. F.

Auch die Zeichnungen spiegeln eine sich willig begrenzende, intensive Künstlerpersönlichkeit wieder. Da sind Skizzen von Frankfurt, die ganz sachlich die Architektur einer Straße, eines Platzes, flutenden Großstadtgetriebes geben, einfaches Leben des Tages und doch in souveräner Haltung eine große, visuelle Vorstellung vermittelnd, ein Bildnis einer jungen Frau von üppiger Verhaltenheit, eine geistreiche, kleine Zeichnung Liebermanns, die dem Liebermannschen Esprit sehr nahe kommt, rasch hingeworfene Eindrücke aus dem Feld, liebevoll behandelte Blätter der Mainlandschaft.

Nußbaum ist der impressionistischen Anschauung, in der er sich ganz ausdrücken kann, mit richtigem Instinkt treu geblieben. Die Vereinfachung in der Komposition und der lapidare Zug in den späteren und reifsten Landschaften wie „Herbst" (Odenwald) und „Herbstlandschaft" (Odenwald) sind vielleicht auf Eindrücke van Goghs zurückzuführen. Sascha Schwabacher.

Zur Jubiläumsausstellung bei Goltz in München

Goltz eröffnete den zweiten Teil seiner Jubiläumsausstellung „Zehn Jahre neue Kunst in München". Die Katalogeinleitung bringt eine sehr blamable „Kritik" einer führenden Tageszeitung von 1912, berichtet ferner von dem alten, sich immer wiederholenden Spiel: 1912 ein kleiner Stamm Vorwärtsdrängender, schwer ringend mit sich, Publikum und Kunsthandel. 1922 sind es Angekommene, welche den Lechzenden (Kunsthändlern und Publikum) durch Privatsekretäre Einhalt gebieten. Es erweist sich, daß Goltz tapfer durchgehalten hat, hinweg über die inneren Parteiungen und über die Länder des Expressionismus, der ja ganz Europa ergriffen hat. Die Ausstellungen des letzten Jahrzehnts, welche der Katalog aufzählt, können sich sehen lassen als gutes Dokument jüngster Kunstgeschichte. Werden wir den gesamten ersten Teil des 20. Jahrhunderts, der nun an uns vorüberzog, aus späterer Fernsicht einmal überschauen, so wird das Bild nicht mehr von der Parteien Haß und Gunst entstellt sein. Man wird diese Zeit buchen als eine Sturm- und Drangperiode, die nicht länger und nicht kürzer war als etwa die literarische am Ausgang des 18. Jahrhunderts, aber durchaus nicht von geringerer Bedeutung. Vielleicht ist noch nie in der bildenden Kunst das Erdreich derart aufgewühlt gewesen.

Wir spüren aber, daß dieser Zustand seinem Ende entgegen geht und „klassische", gehaltenere Formen aus dem Boden wollen. Seit 1920 muß

es jedem, der die Bewegungen scharf beobachtet hat, klar sein, daß sich der Expressionismus in etwas durchaus Neues zu verwandeln strebt. Für die Zukunft aber wird es gerade auf die Künstler ankommen, welche durch jene Bewegung hindurchgegangen sind, genau wie am Ende des 18. Jahrhunderts der Geistestypus Schiller und Goethe Träger wurde (nicht die Wieland), weil er den Sturm und Drang durchgekostet und sodann verlassen hatte. Dies sei nach zwei Seiten hin gesagt: zu denen, welche dem Expressionismus ein sinnloses „Bankrott" zurufen wollen und ebenso zu denen, welche Kampf gegen die „Abtrünnigen" eröffnen möchten. Goltz selber wird sich vor diese Entscheidung gestellt sehen.

Hätte man beide Jubiläumsausstellungen vereinigen und in ihnen systematisch hängen können, so wäre klar geworden, daß im letzten Jahrzehnt alle Typen hier vorbeigezogen sind: Der Kreis der „Brücke", des „Blauen Reiter", der reinen Kubisten, der Futuristen und bildgeschichtlich ziemlich für sich Stehender, wie Kandinsky und Klee Diese Beiden zeigen sich auch heute wenig berührt von den Wandlungen. Klee bleibt morbides, tiefsinnig kränkelndes Gemüt. Und Kandinsky hat, trotz Zufuhr der neuen, beschnittenen und kühleren Gebärde, das altbewegte Bildgefüge nicht verlassen. Sein großes, neues Bild ist aber sehr bedeutend in der Farbe. Wie ein gefrorener Wintermorgen blühen die eiskühlen Töne licht hervor, sich abstoßend von schwarzen Grundstrichen. Der Katalog ist mit einer Widmung an Eberz und Kubin versehn, die als die „beiden Getreuen" gelten. Sie nehmen eine Stellung zwischen den Parteien ein, die bisweilen dadurch geschwächt wird, daß bei Kubin zuviel Erinnerung an eine Spukform des 19. Jahrhunderts waltet und Eberz oft an formerweichte, farbschwüle Batiken aus einem Schwabing der vorigen Generation gemahnt. Nicht minder sein Schüler Lindgens, nur etwas abgeblaßt ins Graue. Herbins herbere Landschaft täte hiergegen wohl, wenn sie nicht ins Trockene verfiele. Kislings einzige Landschaft übersteigt kaum irgendwelche aufgehellte Cézanneschule. Seewald zeigt nur ein kleines Bild von 1922, weit und schmiegsam. Leider fehlt F. Marc mit seiner tieferen Schmiegsamkeit. Denn das Frühbildchen ist nicht zu rechnen, von welchem Stil aus er sich zu der reinsten Harmonie, die dem deutschen Expressionismus überhaupt beschieden war, erhoben hatte, nunmehr mit Weltgeltung. Ein verwehend blasses Bild von Hans Lasser ist nicht ohne Reiz. Ebenso R. Schlichter mit seltsam ersterbender Farbe und positiven Anklängen an die Valori plastici.

Der nachexpressionistische Stil war — mäßig — vertreten durch Schrimpf. Rührend die Madonna mit der Taube. Auch sonst fromm und bedächtig ausgewogene Kompositionen. Nur oft am Abgrund süßer Biederkeit. Ferner durch G. Scholz, an dem die neuesten Bildmittel besonders deutlich abgelesen werden können, freilich travestiert in den Öldruck. Ferner Schnarrenberger, der durch geschickte Graphik bekannt ist. Schließlich der große Könner Davringhausen, von dem man immer wieder hofft, daß er menschlich von allem befreit werde, was an einen F. von Stuck der neuen Kunst erinnert. Lithographien sind bisher sein bleibendstes Ergebnis. F. Roh.

Hannover

ist mit dem neuen Jahr, wie es scheint, zu frischerem Kunstleben erwacht. Die Kestnergesellschaft bringt eine größere Reihe von Gemälden E. W. Kallens, Berlin. Von italienischen jüngsten Vorbildern beeinflußt, aber doch mit persönlicher Prägung zeigt sich hier der romantische Rückschlag in die ehemals gültige Plastizität des organischen Körpers. Gerade die letzten Arbeiten beweisen ein starkes Wirklichkeitsgefühl, das sich zu seiner Veranschaulichung aber wieder des alten Kunstgriffes bedient: vollblütige Körperlichkeit zu geben. Es ist für den kunstpolitischen Umschwung nicht uninteressant, daß Kallen noch vor wenigen Jahren abstrakte Kompositionen im „Sturm" ausstellte. — Die wichtigere Erscheinung der Ausstellung aber ist das Werk EL Lissitzkys (Moskau, jetzt Berlin). In dem unerträglichen Vielerlei der Berliner russischen Ausstellung wirkte er als eine der kräftigsten Begabungen. In Hannover, wo er sich ungehemmt ausbreiten kann und als harmonische Begleitung die schönen Arbeiten von Moholy-Nagy, Berlin, und Hannoverschen und Weimaraner Abstraktionisten hat, kommt die belebende Kraft seiner Werke ganz ungebrochen zum Ausdruck. Auch er nahm seinen Ausgang von der abstrakten Flächenmalerei, um dann mit außerordentlicher Bewußtheit und Energie in den Weg seiner neuen konstruktiven Arbeiten einzubiegen. Es ist charakteristisch für diese Weiterentwicklung, daß Lissitzky sich über seine Grundsätze ebenso klar ist, wie seinerzeit Kandinsky. Im „De Stijl" (1922, Nr. 6) hat er unter dem Schlagwort: „Nicht Weltvision, sondern — Weltrealität" entscheidende Sätze formuliert. Aber auch ohne solche Erläuterungen würde man den Sinn seiner Arbeit leichtlich aus ihr selbst ablesen können: da die Einrahmung und ihre plastische Begrenzung fehlt, die Bilder selbst nicht als Aufteilung der Wand, sondern so hingehängt sind, daß sich eine dynamische Kraft aus ihrem Verhältnis zueinander entfaltet, und zwar eine Dynamik, die in ihrem Auf und Ab dem Kurvenzug des Flugzeugs ähnelt — so ergibt sich hier ein ganz neues Empfinden bei der Einfühlung. Man spürt die Bewegung im unendlichen Raum. Die linearen und malerischen Formgebilde selbst sind kantig und plastisch, bald an architektonische, bald an maschinelle Phantasiegebilde erinnernd. Es ist eine durch und durch geistige, asketische,

saubere Kunstübung, die in ihrem Beginne vor uns steht. Sicherlich irgendwie zusammenhängend mit der modernen Technizität. Im letzten Ziele unzufrieden mit bloß visionshafter Veranschaulichung, vielmehr hindrängend auf die konstruktive Umgestaltung der Weltwirklichkeit selbst. Ebenso bedeutend in ihren großen Gemälden, die von Lissitzky selbst als „Proun" bezeichnet sind, als in den farbig reizvolleren, zarten und doch kräftigen Aquarellen und in den dramatisch zugespitzten Lithographien. Eckart v. Sydow.

Von Künstlern und Gelehrten

Am 26. Januar ist in München der bekannte Radierer Peter v. Halm im Alter von 69 Jahren gestorben, nachdem er erst kürzlich von seinem Posten als Professor der Akademie, den er seit 1901 inne gehabt, zurückgetreten war. Aus diesem Anlaß hat die Münchner Graphische Sammlung eben jetzt eine umfassende Ausstellung von Werken des Künstlers zusammengebracht, die einen vorzüglichen Überblick über das Lebenswerk des Meisters vermittelt, dessen Weltruf sich vor allem auf die graphischen Nachbildungen berühmter Meisterwerke gründet, neben denen die eigenen, im einzelnen auch hochbedeutenden Schöpfungen des Künstlers zu wenig beachtet worden sind. Als Techniker war Peter v. Halm auf seinem Gebiet durchaus wegbahnend und es ist immerhin auch für die Kunstgeschichte wichtig, daran zu erinnern, daß er schon Mitte der achtziger Jahre der Lehrer Stauffer-Berns gewesen ist. — In London ist kürzlich hochbetagt Cobden-Sanderson gestorben, in dem Europa einen der hervorragendsten Meister und Wiedererwecker der Buchkunst und des Buchdrucks verliert, dessen Name wohl für ewige Zeiten mit den bahnbrechenden Erzeugnissen der von ihm begründeten Doves Press verbunden sein wird.

Neue Bücher

Otto Zoff, Tizian. Eine Untersuchung über die Auflösung der klassischen Idee. Mit 50 Abbildungen. O. C. Recht-Verlag. München 1922.

Die eigentliche Absicht des neuen Tizian-Buches erhellt aus dem Untertitel; denn für Zoff spiegelt sich in dem Werk des Venezianers nicht nur der Aufstieg einer neuen Zeit wider, die durch ihn aus der Formgebundenheit des Mittelalters endgültig frei wird, sondern zugleich auch das Problem der venezianischen Kunst in einem alles übrige weithin überschattenden Gipfelpunkt. Stellt man sich prinzipiell auf den Standpunkt des Verfassers, daß eben Tizian gegenüber der mittelalterlichen Tradition der Malerei die Errungenschaft letzter Freiheit gebracht habe, dann muß man sagen, daß die Art der Betrachtung trotz all dem gewollt Geistreichen und oft sogar spielerisch Meditativen im wesentlichen durchaus unsere Zustimmung verdient. Das Buch ist so wenig kunstwissenschaftlich seiner ganzen Anlage nach, daß es für sich vielleicht einen besonderen Typ vorstellt. Es will im letzten rein künstlerisch gewertet sein und in diesem Sinn fehlt es ihm durchaus nicht an Größe des Überblicks und Kraft der persönlichen Formung. Der Fachmann dagegen wird trotz dieser Vorzüge hier und dort das Willkürliche der Konstruktion als Schönheitsfehler empfinden und nicht immer dem schriftstellerischen Stil des Autors, der stark an Muther erinnert, beipflichten können. Im Gegenteil, vieles, was künstlerisch sehr fein empfunden ist, entartet unter der Diktion selbst zur reinen Phrase oder hat zum mindesten rein novellistischen Beigeschmack. Als Beispiel dafür zitiere ich etwa folgende Stellen, die sich mit den Porträtdarstellungen Tizians befassen. So schreibt Zoff über die Altersporträts wie folgt: „Wie er die Farbe zersetzt, wie er den Raum geteilt, wie er den Bildrahmen gesprengt — so deckt er das Gespinst der Seele auf. Der Musiker von einst ist zu einem Psychiater geworden. Die Sonde geht tief unter die Oberfläche, geht unter das Fleisch, geht selbst unter die Haut des Herzens, ohne aufgehalten zu werden. Sie trifft jenen Punkt, wo der Mensch bloß ein Geheimnis Gottes ist und wo er sich nicht mehr verhüllen kann. Was bedeutet jetzt noch die Realität des Körpers? Was bedeutet die Realität des Charakters? Die nicht wahrgenommene, die unreale Realität, jene, die sich nicht beweisen läßt, die nur geoffenbart wird, tritt ein. Und das ist ein Parallelvorgang: Denn so findet das Imaginäre auf religiösen Darstellungen, das Jenseits, ein Pendant." Oder wenn er in das Gruppenporträt Pauls III. etwa folgendes hineingeheimnist, indem er schreibt, daß dies keine Darstellung mehr, sondern eine Vision sei: „Hier ist ein document humaine geschaffen, das Grandioseste und Abscheulichste zugleich. Eine historische Aufzeichnung, ein Anklagebrief gegen Papsttum und Zelotentum, ein brutaler Spiegel der Menschheit — und mehr als all dies: eine Voraussicht. Der greisenhafte Papst, intelligent, gewalttätig, tyrannisch, habgierig, mißtrauisch, schuldbeladen — Octavio, der Enkel, sich ihm mit tiefster Devotion nähernd, aus Berechnung unterwürfig, Vorteile erhoffend, auf Pfründe lauernd, erfroren in allen Zügen des Antlitzes, hinter dem Rücken Verrat haltend — und endlich der Kardinal Alessandro, der andere Enkel, voll Klugheit, Männlichkeit, Weitblick, seiner selbst unbedingt sicher, und doch bereit, sich ebenfalls im nächsten Augenblick zu beugen, wenn es der Vorteil heischt — das ist das Bild. Das ist ein Drama, das Tizian vorhergeahnt hat. Der Verrat war heimlich schon in Vorbereitung, als der Künstler die Leinwand aufstellte. Er regierte das Herz der Enkel, denen die ganze und einzige Liebe des Papstes galt. Drei Jahre später erfüllte er sich."

Man muß solche Dinge, die sich auf jeder Seite ähnlich wiederholen, herausgreifen, weil sie im ganzen zu der gesunden sachlichen Art unserer heutigen Kunstgeschichtsschreibung in krassem Widerspruch stehen und einen Feuilletonismus erneuern, den wir eigentlich längst begraben wähnten. Wem aber diese Form der Diktion etwas zu geben hat, der findet in dem Buch von Zoff trotzdem eine durchaus solide Basis kunstgeschichtlicher Tatsachen, die unsere Anschauung von Tizian zwar nicht wesentlich bereichert, aber doch im Sinne des rein künstlerisch-menschlichen Momentes wohl vertieft. Die äußere drucktechnische und illustrative Ausstattung ist durchaus einwandfrei. Biermann.

Jahrbuch für Kunstsammler

Der zweite Jahrgang des „Jahrbuches für Kunstsammler 1922" (herausgeg. von Adolph Donath, Frankfurter Verlagsanstalt Frankfurt a. M.) führt mit einem Artikel von Friedländer in die fiebrig erregte, aktuelle Welt des heutigen Kunstmarktes ein. Friedländer erinnert an die oft vergessene Tatsache, daß die Kunstwerte fast wie Modeerscheinungen dem Wandel des Geschmacks unterworfen sind, und daß gewissen märchenhaften Preiserhöhungen, von denen immer geredet wird, auch Rückgänge gegenüberstehen. Die amerikanische Kauflust, die überhaupt nachgelassen hat, wandte sich von den holländischen Werken zu frühitalienischen. So ist jetzt Holland die Möglichkeit geboten, seinen Vermeer („Die Straße") aus der Sammlung Six dem Rijksmuseum zu schenken und seine früher nach Deutschland und England importierten Werke selbst für relativ billiges Geld zurückzugewinnen Auch Adolph Donath bringt eine Übersicht über den Kunstmarkt in Europa im Jahre 1921 bis zum Sommer 1922, die aufschlußreich in bezug auf die Variabilität der Preise und auf die Überhöhung der kunstgewerblichen Objekte (speziell der Porzellane) der reinen Kunst gegenüber ist.

Von wissenschaftlichen Arbeiten veröffentlicht das Jahrbuch vor allem eine Studie von Wölfflin, die mit den stärksten Argumenten die Echtheit der drei Köpfe zu Dürers Apostelfiguren in den Sammlungen des Berliner Kupferstichkabinetts und bei Bonnat bestreitet. Eine gewisse Unsicherheit der Formerscheinung, ein öfteres Ansetzen des Striches und die Unfertigkeit der Hals- und Bartpartien im Gegensatz zur sorgfältigen Ausführung der andern Kopfteile hatten schon das Mißtrauen Karl Volls erregt. Wölfflin dehnt die Kritik auf die beiden anderen Zeichnungen aus und nimmt auch diese für weitgehende Überarbeitungen von Originalen. Er hält sie für Kopien nach dem Gemälde. Daneben gibt Max Sauerlandt einen Aufsatz über die Tätigkeit des Goldschmieds Hans Huauf. Allgemein interessierender ist ein Beitrag von Julius Baum über den Meister von Eriskirch und eine Arbeit von Christian Scherer über „Braunschweigische Maler der Biedermeierzeit". Speziell fachliche Orientierung bieten die Arbeiten von Edmund Wilhelm Braun über „Seltene, deutsche Fayencen des 18. Jahrhunderts aus Schloß Kleßheim" und von Friedrich H. Hofmann über „Das Dalbergporträt des I. P. Melchior". Einen im Verhältnis zu seiner Bedeutung wenig gekannten Bereich erschließt Hermann Schmitz in „Aubusson". Gute Reproduktionen aus allen besprochenen Gebieten (die Abbildungen der Teppiche sind von besserem Reiz) ergänzen die reichhaltige, auch für einen weiteren Kreis von Kunstliebhabern interessante Publikation.

Sascha Schwabacher.

Jahrbuch der Jungen Kunst 1922. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Man kann eine so reiche und vielseitige Publikation, wie sie in dem „Jahrbuch der Jungen Kunst" nun schon zum drittenmal auf dem Büchermarkt erscheint, in Kürze nicht ausschöpfen; auch nur ihrem wesentlichen Inhalt nach: denn in vier Abteilungen sind nicht weniger als 38 der gehaltvollsten Aufsätze über die Kunst der Gegenwart vereinigt. Ausgehend von der Ehrung der Toten (van Gogh, Cézanne, Seehaus usw.), im Hauptteil einzelnen lebenden Künstlern gewidmet (von Corinth bis zu Molzahn und Radziwill), dann einiges Allgemeine streifend, wie Privatsammlungen und „Die neue Religion der künstlerischen Jugend", endigt sich der reiche Inhalt in einer Reihe von Essays über neuzeitliche Graphik und Graphiker. So reich und glänzend wie der der Künstler ist auch (cum grano salis und mit Verbeugung vor der Unvergleichbarkeit des Künstlers und seiner Eitelkeit) der Reigen der Schriftsteller vertreten. Aber es wäre müßig, das Inhaltsverzeichnis des Bandes abzuschreiben. Man kennt das Jahrbuch des Klinkhardt-Biermannschen Verlages nun schon, es hat sich in allen Kreisen eingebürgert, die Beziehung haben zur lebendigen Kunst; und so mag es genügen zu versichern, daß dieser vorliegende Band mir nach jeder Richtung hin der bisher gelungenste zu sein scheint. Äußere Ausstattung (der haltbare Einband und das angenehme, dünne und leichte Papier seien hervorgehoben) und innere Gediegenheit unterstützen sich gegenseitig; eine überwältigende Fülle sehr guter Abbildungen orientiert auch den Lese-Unlustigen reichlich über das, was heute auf dem Gebiet der bildenden Kunst vorgeht; und sieben Originalgraphiken erweitern den Wert des Buches für den Liebhaber beträchtlich, von denen mir zum wenigsten die Lithos von Beckmann und Kretzschmar wahren und dauernden Wert zu besitzen scheinen. Für die numerierten Ausgaben kommt noch eine signierte Radierung von Edwin Scharff hinzu, die wohl genügen mag, den Wunsch nach dem Besitz der Luxusausgabe zu erwecken.

Paul F. Schmidt.

Kurze Anzeigen

Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit

In der bekannten Folge der vom Verlag Julius Hoffmann in Stuttgart herausgegebenen Handbücher ist kürzlich von Georg Lippold ein Band über Gemmen und Kameen herausgegeben worden, der das Ergebnis einer höchst verdienstlichen und langjährigen Forscherarbeit in einer druck- und reproduktionstechnisch durchaus vorbildlichen Art zusammenfaßt. Der Gelehrte findet hier in Tausenden von prachtvollen, klaren Reproduktionen nach Einzelstücken die ganze Geschichte dieser Kleinkunst von den frühesten Zeiten bis an die Wende des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet. Selbst das Empire, das zum letztenmal die große Tradition der Steinschneidekunst folgerichtig aufgenommen, ist in seinen bedeutendsten Schöpfungen vorzüglich vertreten. Indes der Reiz dieser mit unendlicher Liebe und Sorgfalt sowohl vom Autor als auch vom Verleger besorgten Veröffentlichung liegt im Objekt selbst, das vielleicht noch mehr als dem Gelehrten von Fach dem Kunstfreund und dem modernen Künstler selbst wertvollste Anregungen vermittelt. Die Einführung des Buches gibt in zwei Kapiteln unter dem Titel „Die Gemme und ihre Technik“ und „Zur Geschichte der Steinschneidekunst“ einen knappgeprägten Überblick über ein Gebiet von Jahrtausende alter Tradition. B

Friedrich der Große und die bildende Kunst

Paul Seidel, der langjährige Direktor der kaiserlichen Privatsammlungen und Spezialist auf dem Gebiet der hohenzollernschen Kunstpflege, hat soeben sein bekanntes Werk über Friedrich den Großen und die bildende Kunst in einer neuen Buchpublikation, deren Ausstattung und Anlage den heutigen Zeiten mehr entspricht als das Prachtwerk der ersten Auflage, neu herausgebracht. Dieses Buch zeigt den Preußenkönig, der seiner Sammlerleidenschaft alles zum Opfer brachte und dessen internationale Beziehungen auf diesem Gebiet kulturgeschichtlich immer eines der interessantesten Kapitel deutscher Kunstgeschichte umschreiben, von einer Seite des rein Menschlichen, die den Staatsmann und Feldherrn ganz im Banne seiner künstlerischen Leidenschaft offenbart. In Seidels Schilderung, die den gesamten Lebenslauf des großen Königs von seinen frühesten Jugendeindrücken bis zur Vollendung seines Lebenswerkes verfolgt, ersteht das Bild Friedrichs des Großen, das vor allem wert erscheint, als Vermächtnis der Welt überliefert zu werden. In seiner reichen und glänzenden bildlichen Ausstattung, die u. a. zahlreiche Reproduktionen nach Radierungen von Peter Halm zeigt, dürfte das Buch ein gerade heute doppelt willkommenes Geschenk für die deutschen Kunstfreunde sein. B.

Weihnachtsdarstellung Hans Holbeins des Jüngeren

heißt der Titel eines stattlichen Heftes, das der bekannte Holbein-Forscher Paul Ganz im Auftrag des Münsterbauvereins in Freiburg i. Br. kürzlich bei Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg, herausgegeben hat. Gegenstand dieser schönen Veröffentlichung sind die Flügel des Oberried-Altares in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters, den Ganz einer tiefschürfenden Untersuchung unterzieht, die letzte Ergebnisse in einer vorbildlichen Form der Darlegung ermöglicht hat, derart, daß hinsichtlich der Geschichte des Altars seiner Stiftung, seiner Datierung (1521), seiner Stilelemente (Einfluß vor allem des Hans Baldung) Unklarheiten oder gar Zweifel fortan unmöglich erscheinen. Auch der im Schlußkapitel gemachte Versuch einer Rekonstruktion des Altars, der als Mittelstück eine leider wohl den Basler Bilderstürmern zum Opfer gefallene Beweinung Christi enthielt und dessen Predella der tote Christus im Basler Museum gewesen sein dürfte — erscheint voll gelungen und überzeugend. Es gibt wenige kunstgeschichtliche Untersuchungen von der gleichen Präzision und Klarheit der Beweisführung, die sich dieser Arbeit des Holbein-Forschers vergleichen lassen. An Hand der großen Tafeln, die z. T. ausgezeichnete Detailaufnahmen reproduzieren, ist es ein leichtes, mit den Gedankengängen des Gelehrten die bildlichen Tatsachen zu vergleichen und so möchte man dieser in jeder Beziehung wohlgelungenen Veröffentlichung bei allen Freunden deutscher Kunst reichsten Erfolg wünschen. B.

Eine Baldung-Monographie

Über Hans Baldung, gen. Grien hat Hermann Schmitz soeben als 113. Band der Künstlermonographien von Velhagen & Klasing einen mit 100 Abbildungen (z. T. farbig) ausgestatteten Band veröffentlicht, den man als eine wesentliche Bereicherung unserer kunstgeschichtlichen Literatur ansprechen darf, auch wenn derselbe unsere bisherige Kenntnis von Baldungs Kunst und Persönlichkeit nicht über die schon bekannten Tatsachen und Forschungsergebnisse hinaus erweitert. Schmitz hat aber die Baldung-Literatur gut verarbeitet und ein in breiten Linien gezeichnetes Bild dieses elsässischen Meisters gegeben, dessen Bedeutung im Rahmen der deutschen Kunst auch heute noch leider oft zu sehr unterschätzt wird. Der Baldung nämlich, der bis etwa 1520 in seinem Werk als Maler (Freiburg!), Holzschneider, Glasmaler und Zeichner vor uns steht, wurzelt tief in der oberrheinischen Tradition und ist einer der letzten großen Gotiker der deutschen Kunst; durchaus wert, neben Dürer genannt zu werden. Daß auch ihn, den angesehenen Patriziersohn, mit dem Eindringen von Humanismus und Reformation das Schicksal aus der Bahn wirft und in der letzten Epoche seines Lebens künstlerisch stark abwärts führt, ist eine Tatsache, die für

Künstler seines Ranges und der gleichen Zeit durchaus symptomatisch erscheint. Trotzdem könnte die deutsche Kunstgeschichte einen Baldung so wenig entbehren wie einen Grünewald, der, wie Schmitz sehr treffend betont, von der Mode der Gegenwart viel zu sehr herausgehoben wird. Denn alles, was Baldung bis zu dem genannten Datum geschaffen, ist groß und in sich nach Gesinnung und Können geschlossen, und auch später gelingt ihm noch eine ganze Reihe von Meisterwerken. —

Schmitz hat Baldung richtig auf die Linie der Entwicklung im großen eingestellt und innerhalb seiner Zeit durchaus treffend erkannt. Er hat ein sympathisches Buch geschrieben, dem der Verlag ein reiches Abbildungsmaterial beigegeben hat. Der sollte sich — ehe er weiter, wie früher so oft, belanglose und minderwertige Dinge der monographischen Behandlung für wert erachtet — stärker vor allem der altdeutschen Kunst erinnern. Es gibt neben Baldung noch ähnlich lohnende Themen, die heute im Sinne dieser populären Bücherreihe besonders dankbar sind. B.

Vom Kubismus. Die Mittel zu seinem Verständnis

Das in Frankreich beinahe schon klassisch gewordene Buch von Albert Gleizes ist nun auch im Verlag Der Sturm G. m. b. H. Berlin. in einer vorzüglichen deutschen Übersetzung erschienen. Obwohl diese Tatsache nicht ohne Bedeutung ist, hätte das Buch vor etwa zwei Jahren noch wesentlich stärkere Wirkung gehabt, bevor es eine sehr beachtliche deutsche Literatur (Küppers, Blümner u. a.) über das Thema gab.

Verschiedenes

Italienische Kunstwerke aus Österreich

Die bedeutendsten dieser von Österreich an Italien zurückgegebenen Werke sind — so schreibt die „N. Zür. Ztg.“ — in diesen Tagen in Rom ausgestellt worden, und zwar in dem berühmten Palazzo di Venezia, der vor dem Weltkriege auch Österreich gehörte, und wo der Sitz der österreichischen Botschaft war. Die Haupträume des ersten Stockes des mächtigen Palastes sind, wie man weiß, in ein Museum verwandelt und mit feinem Geschmack im strengen Renaissancestil möbliert und dekoriert worden. Hier sind nun auch für kurze Zeit die ex-österreichischen Kunstwerke ausgestellt. Es fallen dabei vor allem die drei herrlichen Carpaccios auf, die einst in Wien waren; ferner eine ausgezeichnete Madonna des Cima da Conegliano (die sogenannte „Madonna degli Aranci“); mehrere Primitive, besonders Werke des Bartolommeo und Alvisio Vivarini und des Lorenzo Veneziano; weiterhin eine Reihe von Porträts und Bildern Tintorettos, Paolo Veroneses und Tiepolos. Auch die im Vatikan sonst sichtbaren prachtvollen Teppiche nach den Kartons Raffaels haben hier für die Zeit der Ausstellung ihre Unterkunft gefunden. Es kommen hinzu verschiedene Skulpturen, meistens aus dem venezianischen Kunstschaffen des 17. Jahrhunderts, und eine Menge Kostbarkeiten und Schmucksachen. So erhält man in dieser Ausstellung ein Bild von der venezianischen Großkunst und Kleinkunst von einer Fülle und Einheitlichkeit, wie man es kaum in Venedig selbst besser findet. Nach Schluß der Ausstellung werden die meisten dieser Werke nach den verschiedenen Städten Italiens ihren Weg nehmen, vor allem nach denen, wo sie einst gewesen sind.

Ein Thorwaldsen-Fund

Wie die Neue Zür. Ztg. berichtet, wurde durch einen glücklichen Zufall das seit dem Tode des Künstlers spurlos verschwunden gewesene Modell zu der Kopernikus-Statue in Warschau wieder aufgefunden und für Dänemark erworben. Das Modell befand sich in dem Besitz eines polnischen Malers in Rom, der die Statue für 1000 Kronen an die Gattin des dänischen Gesandtschaftssekretärs zu verkaufen suchte. Nach dem Urteil des dänischen Bildhauers Bundsgaard und des zufällig in Rom weilenden früheren Leiters der Kunstakademie in Stockholm, Prof. Lundsberg, über den außerordentlichen Wert dieses Fundes entschloß sich die dänische Gesandtschaft zum Ankauf. Die Statue wurde nach Dänemark gebracht und ist nun im Thorwaldsen-Museum ausgestellt.

Brüssel

Mit dem bereits vor dem Kriege in Brüssel projektierten „Palais der schönen Künste“ wird demnächst der Bauanfang gemacht werden. Das Gebäude, welches nach Plänen Hortas errichtet wird, soll sowohl für Musikdarbietungen wie für Kunstausstellungen und Gelehrtentagungen Raum bieten. Es wird an den Hängen der Oberstadt errichtet werden, die seinerzeit für den nicht zur Ausführung kommenden Zentralbahnhof freigelegt wurden. Die verwaltungstechnische Sorge für die Ausführung des Baus liegt in den Händen einer ad hoc gegründeten Vereinigung. H.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Um mit einer Paraphrase des bekannten Goethewortes gleich die Situation hierzulande zu beleuchten, sei gesagt, daß nicht alle Herbst- und Winterträume einer besseren, ja womöglich guten Saison zum Reifen gelangen werden. Es sah im September auf eine kurze Zeit aus, als ob die erhoffte Besserung wirklich eintreten würde. Seitdem aber hat sich die Lage wieder bedeutend verschlechtert, und nun erwartet man wenigstens von dem zweiten Teil der Saison einen gewissen Aufschwung. Ob dieser in Erscheinung treten wird? An der Zeit wäre es,

denn um den legitimen Kunsthandel New Yorks steht es in der Tat übel. Einige Bankerotte erster Häuser haben stattgefunden. Die meisten anderen sind fast am Ende ihrer Mittel angelangt und versuchen ihre hohen Spesen auf jede Art zu verkleinern und schicken Teile ihrer Lager auf die Auktionen, um Bargeld in die Hand zu bekommen. Käufer großer Objekte aber sind noch immer selbst mit der Laterne kaum zu entdecken. Zur Illustration der Lage sei z. B. erwähnt, daß ein hiesiger Händler, der ein außerordentlich seltenes Werk eines der bekanntesten italienischen Primitiven zum Verkauf hat und imstande ist es zu einem Preise abzugeben, der in normalen Zeiten kaum glaublich erscheinen würde, auf die größten Schwierigkeiten stößt einen Abnehmer für das Werk zu finden, trotzdem es an Interessenten nicht fehlt. Aber die Summe in bar aufzubringen ist diesen eben momentan so gut wie unmöglich, wenigstens ohne empfindlichen Verlust, der die Billigkeit des Preises aufheben würde. Und in dieser Lage befinden sich viele der nicht gerade allerersten Sammler.

Die letzteren freilich, wenn sich ganz einzigartiges findet, sind auch ferner, wie man es hier so nennt, „im Markt". Und so ist es z. B. nun auch zum wirklichen Abschluß des Kaufes der großen, späten Kreuzabnahme von Rembrandt aus der Bachstitzsammlung seitens Mr. Widener-Philadelphia gekommen, von dem schon ein- oder zweimal im Cicerone die Rede war. Mr. Widener kann sich zu dieser Erwerbung wahrlich gratulieren.

Ein noch größeres Objekt war die völlig einzige Serie von sechs gotischen Wandteppichen, die „Jagd des Einhorn" darstellend, die aus dem Schloß Verteuil der Grafen La Rochefoucauld stammt, für die sie seinerzeit angefertigt worden war. Seitdem hatte sie in dem Schloß gehangen und war so gut wie gänzlich unbekannt geblieben, bis sie jetzt M. Edouard Larcade herübergebracht hat. Die Wandteppiche sind außerordentlich gut erhalten und haben die ganze Frische ihrer Farbenherrlichkeit bewahrt. Ihr Verkauf an einen reichen Sammler um den Rekordpreis von fast ein und einer Viertel Millionen Dollar ist soeben bekanntgegeben worden, und zwar soll der Käufer der Sohn des Petroleumkönigs Rockefeller sein.

Man hüte sich aber ja davor, solche Preise für ein Charakteristikum der Zeit anzusehen. Im Gegenteil, von den Verkäufen dieser ganz einzigartigen Werke abgesehen, befinden wir uns hier noch immer in einer Zeit des sinkenden Marktes, und das ist auch mit ein Grund, weshalb Käufer so sehr zurückhalten, denn sie meinen, sie könnten noch billiger kaufen, wenn sie nur warten. Und da immer mehr Kunstschätze von allüberall hierher verschleppt werden, haben sie wohl auch auf einige Zeit hinaus mit ihrer Kalkulation ganz recht. Das Angebot ist in der Tat ein riesenhaftes, und zahlreiche Händler aus allen Teilen Europas, Englands, Frankreichs, Hollands, Schwedens, der Schweiz und natürlich nicht zum wenigsten aus Deutschland treffen hier ein und bringen oft sehr wertvolle Werke mit, die jeden Sammler reizen sollten, zumal sie in der Tat häufig, im Vergleich zu den Preisen hiesiger Händler, sehr preiswert sind. Das ist verständlich genug, denn nicht nur sind die Spesen dieser Reisehändler im Vergleich zu den hiesigen Kunsthäusern bedeutend geringer, sondern sie werden auch in den meisten Fällen um ein vieles billiger eingekauft haben. So ist es begreiflich, daß man auf diese stetig steigende Konkurrenz von auswärts mit Sorge und sogar auch mit einer gewissen Animosität herabsieht, und schon da und dort zum eignen Schutz die Frage eines Einfuhrzolles auch auf alte Kunstwerke erörtert wird, da in der Tat für den hiesigen Gebrauch auf längere Zeit hinaus wohl genügend Kunstwerke im Lande sind, und auch nur durch einen hohen Zoll ein weiterer Preissturz verhindert werden könne.

Durch einen solchen Zoll würde auch der stetig steigenden Sitte reicher Sammler ein Ende bereitet werden, ihre Einkäufe in Europa zu machen. Das geschieht offenbar zum Teil deswegen, um derartige Ankäufe nicht an die große Glocke zu hängen, da man in hiesigen Sammlerkreisen, von einigen bekannten Beispielen abgesehen, denen amerikanische Reklame sozusagen im Blute liegt, auf „Heimlichkeit" im Erwerb und Besitz von Kunstwerken das größte Gewicht legt. Zum vielleicht aber noch größeren Teil werden derartige Einkäufe in Europa ausgeführt, weil man so der Steuerwachsamkeit der Behörden zu entgehen hofft. Aus diesem Grunde scheinen viele große Guthaben in Europa angelegt zu sein, von denen sich leicht und unauffällig ziehen läßt. Auch reizen natürlich die verhältnismäßig kleinen Preise in Europa, obwohl man dort wohl gelernt haben mag, Amerikanern auch auf diesem Gebiete ganz „anständige" Preise anzurechnen.

Der Auktionsmarkt hat diesmal merkwürdig spät eingesetzt, verspricht aber doch ganz lebhaft zu werden, und es sollen auch einige recht bedeutende Kollektionen zur Versteigerung gelangen. Die Preise allerdings, wenn man von den bisher stattgehabten Verkäufen schließen darf, werden auch diese Saison hindurch entschieden niedrige, zum Teil wohl gar sehr niedrige bleiben. In dem Verkauf gotischer und anderer Altertümer meist französischer Herkunft z. B., die M. Henri S. de Souhami herübergebracht hatte, und unter denen sich ganz vorzügliche Stücke aus guten Quellen befanden, wurde z. T. nur etwa ein Zehntel des „normalen" Preises solcher Gegenstände erzielt. So kostete z. B. eine sehr schöne gotische Steinmadonna mit Bambino französischer Schule aus dem 15. Jahrhundert, die in den großen Kunstgeschäften der Stadt kaum unter $ 5000 zu haben sein würde, selbst

heutzutage nur die überaus bescheidene, ja fast lächerliche Summe von noch nicht einmal $ 300! Am Schluß derselben Auktion wurde eine Serie von drei bedeutenden gotischen Wandteppichen aus dem Jahre 1501, die für den Herzog Philibert von Savoyen und Margarethe von Österreich angefertigt worden waren, zum Verkauf ausgeboten. Sie waren in Paris auf $ 150000 geschätzt worden, ein Angebot von $ 60000 als Minimumpreis für die Serie aber sollte angenommen werden. Aber weder als Serie noch einzeln konnten sie zu diesem für die Qualität der Teppiche entschieden bescheidenen Preise abgesetzt werden. Kein Wunder, daß man mit Sorge und Unruhe der Zukunft entgegensieht, zumal es hierzulande nicht so leicht ist, neue Sammler selbst mittleren Stiles, von denen großen Stiles ganz abgesehen, heranzubilden.

Erwähnt sei noch, daß die zwei großen Auktionshäuser der Stadt sich zu Anfang der Saison sozusagen in neuem Kleide zeigten. Die American Art Gallery hat sich jetzt ein eignes, wahrhaft stattliches Haus gebaut inmitten des Kunstviertels und verfügt nun über die prächtigsten sowie auch intime Räume mit sehr gutem Tageslicht, in denen alle Arten Kunstwerke sehr vorteilhaft ausgestellt werden können. Und die Anderson Gallery hat ihren drei Stockwerken im ehemaligen deutschen Gesangsklub Arion ein viertes hinzugefügt, das eine Reihe schöner Säle auch mit gutem Oberlicht enthält. Es wäre also alles bereit, fehlen nur noch die guten Zeiten. Wann werden sie endlich wiederkehren? F.

Amsterdam

Bei J. Schulman kommt vom 5. März ab die bekannte Sammlung antik-römischer Münzen von L. Vierordt von Bloemendaal zur Versteigerung, eine Tatsache, die für den Kenner und Liebhaber ein Ereignis werden dürfte. Zu dieser Auktion ist ein mit 63 Lichtdrucktafeln hervorragend ausgestatteter Katalog erschienen. r.

München

Am 1. und 2. März findet in der Galerie Hugo Helbing eine Versteigerung von Juwelen, Miniaturen und Kunstgegenständen aus dem Nachlaß des Rittmeisters Conod, München, statt. Der Erlös ist laut testamentarischer Bestimmung verschiedenen Städten für wohltätige Zwecke zugedacht. Unter den Pretiosen befinden sich Ringe, Nadeln, Broschen, Armbänder usw. in Gold und Silber mit edlen Steinen besetzt, Uhren, Nippes usw., moderne Arbeiten von bester Qualität. Daran reihen sich ca. 70 Miniaturen und eine Anzahl asiatischer Textilien. Den Höhepunkt bildet eine Althöchster Laubengruppe von bester Erhaltung mit der blauen Radmarke, ein äußerst seltenes, anscheinend noch nirgends veröffentlichtes Modell.

Paris

Manets berühmter „Bon Bock“ sollte kürzlich, wie der „Figaro“ zuerst gemeldet hat, aus der bekannten Berliner Privatsammlung angeblich nach Amerika verkauft worden sein. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß der Pariser Kunsthändler Paul Rosenberg der Käufer ist, der nahezu eine Million Franken für das Bild gezahlt haben soll und daß man bereits alle Anstrengungen macht, das Stück dem Louvre zu sichern.

Neue Kataloge

Das antiquarische Buchkabinett, Berlin-Charlottenburg 2, Kantstr. 158, veröffentlicht Katalog 3: „Deutsche Literatur“, in dem Teile der Sammlung Leopold Hirschberg enthalten sind. Ein Nachtrag bietet an: Goethe-Rost J. C., Vermischte Gedichte. Herausgeg. 1769. Bekanntlich enthält diese Ausgabe in der Vorrede den ersten Druck von Goethes Gedicht auf den Kuchenbäcker Händel, das die Dichtungen des Leipziger Universitätsprofessors Clodius parodiert.

Dorotheum, Wien. 337. Kunstauktion. Alte u. moderne Ölgemälde, Aquarelle, Miniaturen, Graphik, Skulpturen, Antiquitäten. Darunter Silberschmiedearbeiten des 17. bis 19. Jahrh., Mobilar, Textilien, Orientalische Teppiche, Altfranco und deutsches Porzellan des 18. und 19. Jahrh.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 4	1. März	Heft 4	21. Februar
„ 5	15. März	„ 5	7. März
„ 6	29. März	„ 6	21. März

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91 B / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hote Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Möbel auf Burg Kreuzenstein

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln — *Von EDMUND WILHELM BRAUN-Troppau*

Das Lebenswerk des prächtigen, ritterlichen und verehrungswürdigen Burgherrn auf Schloß Kreuzenstein in Niederösterreich, Sr. Exzellenz des Grafen Hans Wilczek († 27. Januar 1922), ist die Restaurierung, der Ausbau und die Einrichtung dieser Burg mit unzähligen Werken alter Kunst. Es war aber nicht bloß eine Pflicht der Pietät gegen den Grafen, die vor einigen Jahren Alfred von Walcher-Molthein bewogen hat, mit der Veröffentlichung der Kunstsammlungen auf Schloß Kreuzenstein zu beginnen, sondern auch aus wissenschaftlichen Gründen dürfen wir diese Publikation auf das wärmste willkommen heißen. Bis jetzt liegt der erste[1] Band des Werkes vor, welcher auf 200 ausgezeichneten Tafeln Gesamt- und Detailansichten aus dem Bau, dann der Besitz an alten Glasgemälden, in der Hauptsache aber das überreiche, außerordentlich wertvolle Material des Schlosses an alten Möbeln, hauptsächlich aus der Gotik und Renaissance, veranschaulichen.

Die Geschichte des älteren Kunstgewerbes ist bei weitem nicht so systematisch, vielseitig und tiefgründig untersucht, wie etwa die der Malerei, Skulptur und Architektur, wenigstens in den sogenannten Glanzepochen. Eine große Ungleichartigkeit der Forschung charakterisiert diesen Zweig der Kunstwissenschaft. Zweifellos hängt dies mit der großen Zerstreutheit des kaum übersehbar großen, weitausgedehnten Materials zusammen, auch hat man sich bei der Arbeit zu sehr — beinahe unwissenschaftlich, aber in diesem Falle ebenso begreiflich — mit den Meisterwerken der einzelnen Techniken, den reichsten und schönsten Erzeugnissen derselben beschäftigt und dabei kam die Entwicklung der Typen zu kurz. Um letztere nun zu erkennen, muß in erster Linie ganz systematisch das ganze, für die Erkenntnis dieses Genesis notwendige Material in zuverlässigen und guten bildlichen Reproduktionen vorgelegt werden.

Natürlich sollen die einzelnen Objekte dabei wissenschaftlich beschrieben werden. Deshalb ist der einzige Nachteil des Walcherschen Buches das Fehlen der Materialangabe und besonders der so wichtigen technologischen Beschreibung. Das Material des Holzes und die Art der Bindung und Vereinigung der Bretter muß unbedingt selbst bei der knappsten Beschreibung notiert werden, weil dies sowohl zur Bestimmung der landschaftlichen Zugehörigkeit wie zur Erkenntnis der technischen Verfeinerung und Entwicklung bei diesen Tischlerwerken notwendig ist. Was früher, besonders in den jüngst verflossenen Epochen, im rasenden Wettlauf der Nachahmung aller Stilarten an sogenannten „Vorlagswerken“ erschien, die sicherlich auch ganz verdienstvolle Materialsammlungen bildeten, ist heute selten mehr zureichend, weil die Auswahl der Bilder von anderen Gesichtspunkten aus getroffen wurde, die entweder technologischer und ästhetischer Natur waren oder rein auf Nachahmungszwecke für die neuzeitige Produktion hinausliefen. Eine wissenschaftliche Entwicklungsgeschichte des Möbels, vom Ende der Antike bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, hat aber zur Voraussetzung eine umfassende Materialsammlung, in der nicht nur alle, auch die einfachsten, auf die Jetztzeit gekommenen Originale vorgelegt werden müssen, sondern die auch sämtliche, auf Miniaturen, Zeichnungen, Bildern, plastischen Werken, Stichen und Holzschnitten erscheinenden Möbel sorgfältig aufgenommen, und wenn nötig und möglich, auch auf Grund sichtbarer und untrüglicher Anhaltspunkte rekonstruiert zu enthalten hat. Gerade diese noch erhaltenen alten Abbildungen „aus der Zeit“ geben besonders aus der für die Möbelformen entwicklungsgeschichtlich so wichtigen Epoche der Gotik, aus welcher relativ wenig ursprüngliche und unberührte Originale erhalten sind, außerordentlich wertvolle Aufschlüsse. Man denke nur, um Analoges aus der Textilkunde anzuführen, wie wichtig die auf alten italienischen und deutschen Bildern abgebildeten orientalischen

[1] Burg Kreuzenstein an der Donau. Verlag Anton Schroll, Wien.

Teppiche für die Forschung geworden sind. Tatsächlich gewähren die Abbildungen alter Möbel, im Verein mit den erhaltenen Originalen, oft allein die Möglichkeit, ältere Ergänzungen und moderne Verfälschungen an diesen alten Tischlerwerken genau festzustellen. Auf keinem Gebiet des alten Kunstgewerbes ist ja eine sichere Diagnose so schwierig als gerade bei den Möbeln. Aus allen diesen Gründen ist die vollständige bildliche Veröffentlichung des Kreuzensteiner Mobilars von so außerordentlicher Bedeutung; dazu kommt noch, daß auf diesem Schlosse die Entwicklungsgeschichte der einzelnen Möbeltypen, der Schränke, Truhen, Tische, Bänke und der übrigen Sitzmöbel während der wichtigsten Epochen, nämlich der Gotik und der Frührenaissance, in einer geradezu überraschenden, ebenso lehrreichen wie anregenden Vielseitigkeit sich offenbart.

Wie ergebnisreich übrigens ernsthafte entwicklungsgeschichtliche Studien auf unserem Gebiete sich gestalten können, das beweisen u. a. Otto v. Falkes ausgezeichnete Arbeiten über „Mittelalterliche Truhen“[1] und über Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei[2]. Auch Hans Stegmanns meisterhafte Studien über die Möbel des Germanischen Museums[3] und der Sammlung Figdor sind hier anzuführen.

An dieser Stelle will ich eine Anzahl von Kreuzensteiner Möbeln aus der Fülle des Materials herausheben und besprechen; jedes einzelne bietet in irgendeiner Art ein gewisses Interesse und die Betrachtung desselben ist außerordentlich lehrreich[5].

Die schöne Truhe mit dem leicht gewölbten Deckel (Abb. 1), die zuerst Jakob v. Falke in seinem „Mittelalterlichen Hausmobiliar“ (Wien 1890) und nach ihm Robert Schmidt in seinem Möbelhandbuch (S. 43) abgebildet hat, ist bisher, noch bei Schmidt, wohl wegen der Übereinstimmung der Form mit der seinerzeit von Viollet le Duc[6] publizierten Deckeltruhe der Sammlung A. Gérente für eine französische Arbeit aus dem 14. Jahrhundert angesehen worden. Vergleicht man aber die straffe, bei aller Gebundenheit realistische Formgestaltung der menschlichen Figuren, die Bogenstellungen und ornamentalen Füllungen dieser letztgenannten und einiger anderer, gleichfalls sicher französischer Truhenvorderwände, so eines solchen bei Dr. Albert Figdor in Wien[7] mit der W. Lyckschen Truhe, so ergibt sich eine deutlich erkennbare stilistische Divergenz, die ganz andere ethnographische und landschaftliche Voraussetzungen hat. Die weiche, beinahe etwa formlose, zerfließende Behandlung der paarweise nebeneinander stehenden Schildträger, deren Köpfe jeweils ein rundes Medaillon mit geschickt hineinkomponierten Tierbildern verdecken, dann die langgezogenen Vogelgestalten in den Unterteilen des Stollens zwingen uns, die Kreuzensteiner Truhe in den rheinisch-westfälischen Kreis zu rücken, dem eine Vorderwand aus Dortmund im Germanischen Museum[8], besonders aber die von Otto v. Falke in seinem ergebnisreichen Auffatz „Mittelalterliche Truhen“[9] abgebildeten Stücke aus Emersleben bei Halberstadt und Lüneburg entstammen; es wird ohne weiteres klar, daß hier eng verwandte Elemente offen zutage liegen.

Gleichfalls nordwestdeutschen Ursprungs ist ein aus Eichenholz gefügter Kredenzschrank (Abb. 2) mit Stollenfüßen und breiter, reich mit verästelten Eisenbeschlägen bedeckten Mitteltüre, die ein oben halbkreisförmig abgeschlossenes Feld mit figuraler Halbrelief schnitzerei enthält; die Darstellung zeigt die Darstellung der Löwenbezwingung durch Simson. Das Motiv hat der Schnitzer ziemlich getreu dem Stiche des Meisters E. S. (L. 4)[10]

---

[1] Amtliche Berichte aus den schl. Kunstsammlungen Berlin. XXXVII.

[2] Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1916.

[3] Anzeiger des Germanischen Museums 1902—1910.

[4] Kunst und Kunsthandwerk X.

[5] Die Klischees hat in dankenswerter Weise der Verlag A. Schroll & Co. in Wien leihweise zur Verfügung gestellt.

[6] Mobiliar français I, S. 26.

[7] Stegmann, Die Holzmöbel der Sammlung Figdor. S. A. aus Kunst und Kunsthandwerk X, S. 7.

[8] Anzeiger des Germanischen Museums 1904, S. 48.

[9] Amtliche Berichte usw. 1916, S. 237ff.

[10] Abgeb. M. Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches. Meister der Graphik, Bd. II, Taf. 45.

Abb. 1. Gotische Truhe aus Kreuzenstein.

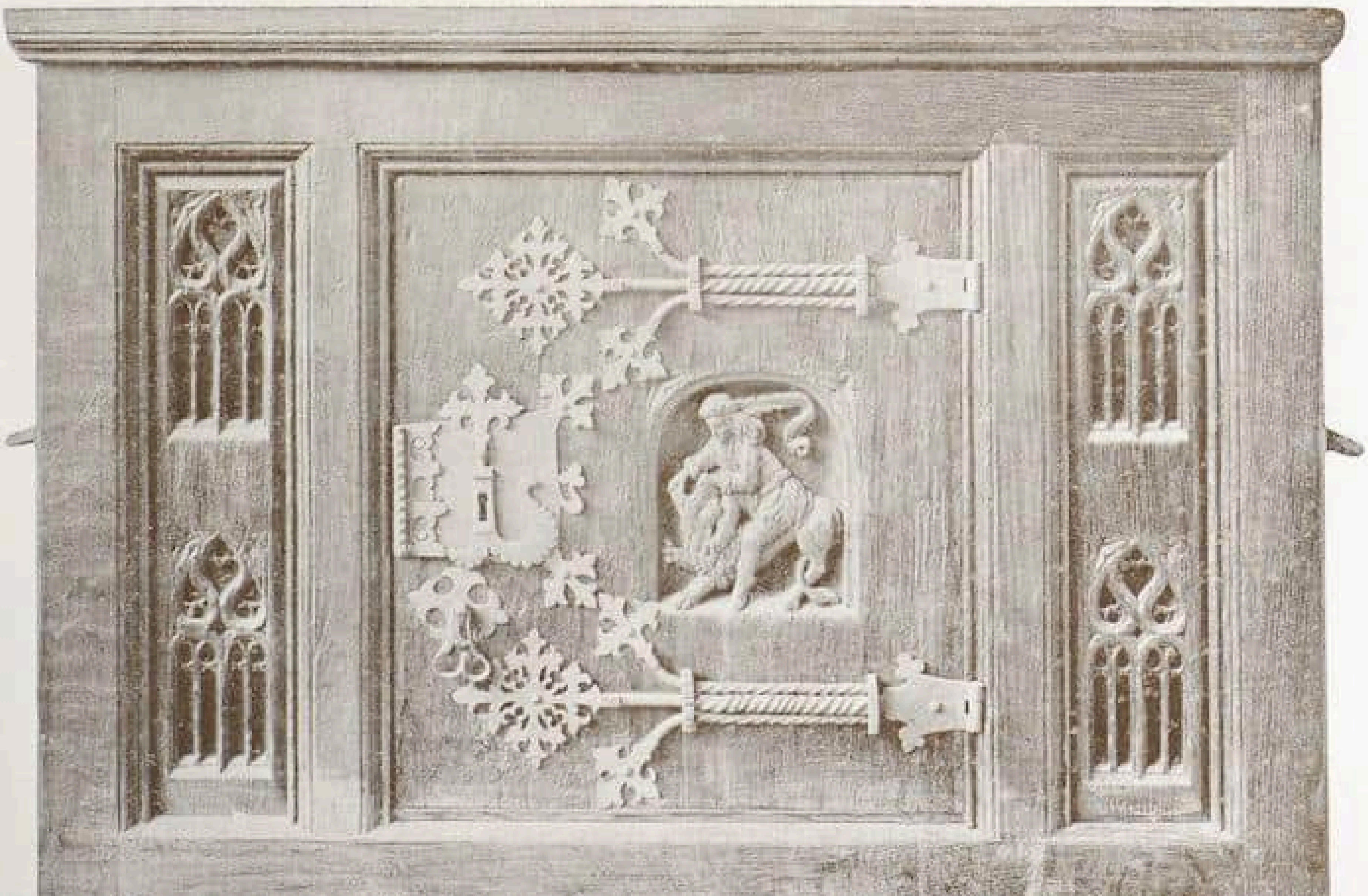


Abb. 2. Gotischer Kredenzschrank aus Kreuzenstein.

Abb. 3.
Bemalte Siebenbürger Truhe aus Kreuzenstein.

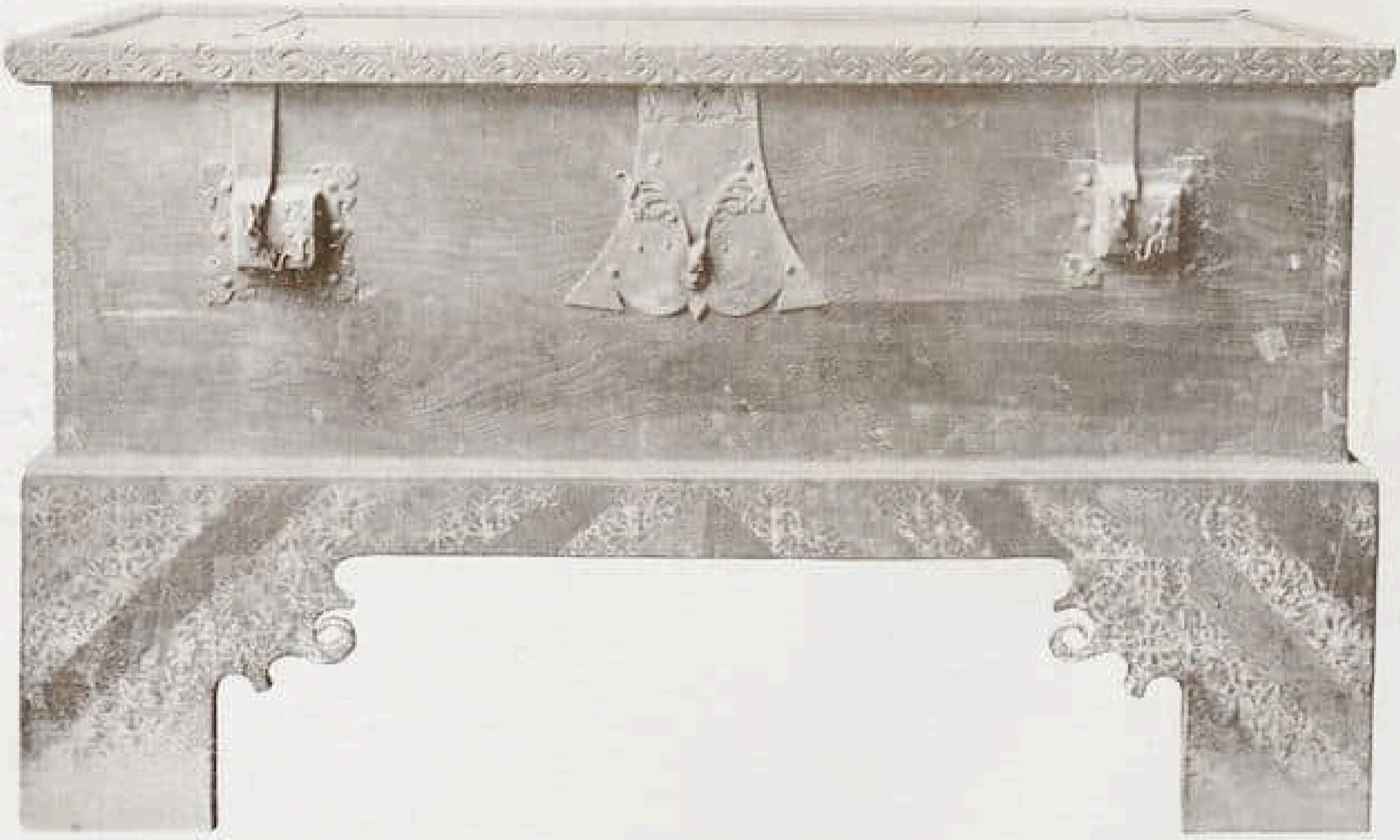


Abb. 4.
Spätgotische bemalte Kärntner Truhe aus Kreuzenstein.

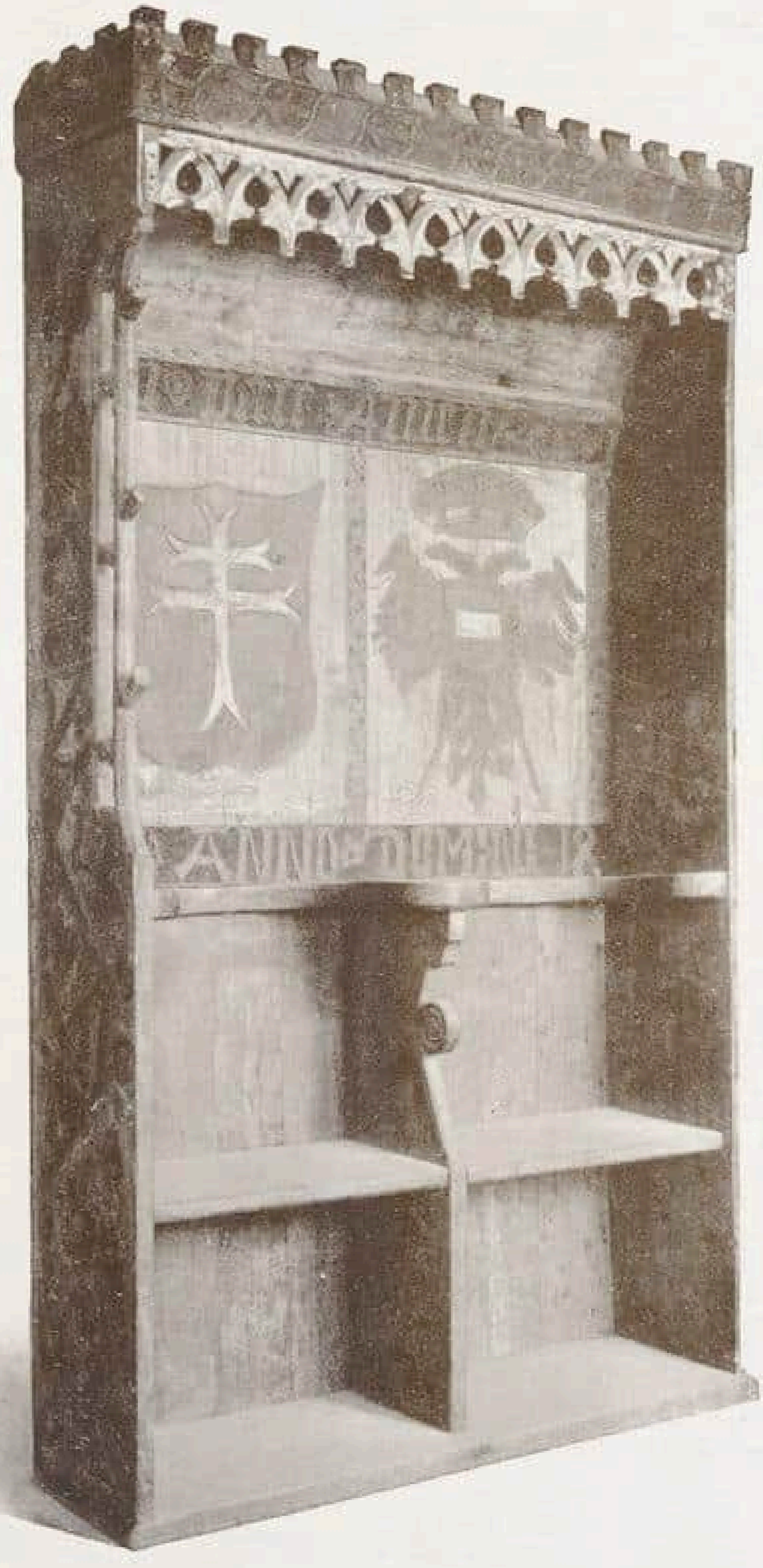


Abb. 5.
Gotiſches Kirchengeſtühl
aus Kreuzenſtein.

Abb. 6.
Spätgotiſcher Waſchkaſten
aus Kreuzenſtein.

Abb. 7. Gotisches Giebelschränchen aus Kreuzenstein.

Abb. 8.
Alpenländischer spätgotischer Stirnwandtisch aus Kreuzenstein.

entnommen, nur hat er die Figur im Gegensinn gegeben und die lange gewundene Kopfbinde des Helden etwas anders geschwungen, um sie besser dem Lünettenfelde anzupassen; auch die stehende Frau des Stiches hat er weggelassen. Die schmalen, das Mittelfeld flankierenden Seitenteile der Vorderwand sind in zwei Geschossen mit gotischen Maßwerkfenstern durchbrochen. Die Entstehungszeit des interessanten seltenen Möbels ist um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts anzusetzen.

Ebenso lehrreich ist die Betrachtung und der Vergleich zweier Weichholztruhen mit buntem ornamentalen Dekor, von denen in den deutschen Museen relativ wenig Vertreter zu finden sind, die aber in den Sudeten- und Alpenländern und im Siebenbürger Sachsenland sowie in der Schweiz nicht allzu selten sind. Es sind deutlich erkennbar zwei verschiedene Typen, von denen die erstere (Abb.3) durch die primitive Bindung der Bretter und das Satteldach charakterisiert ist, das auf den Schmalseiten firstartig konturiert erscheint. Ebenso altertümlich wirkt die derbe Bemalung mit dekorativen Ornamenten, die beinahe romanisch dünken. Die Form ist sicher uralt und aus der romanischen Periode überkommen. So können wir eine ähnliche Dachtruhe in der Handschrift des Oldenburger Sachsenspiegels von 1336[1] feststellen, aber ebenso sicher ist es, daß diese Siebenbürger Truhen, in der Art der auf Abb. 3 mitgeteilten, von Walcher zu früh ins 15.—16. Jahrhundert datiert sind. Wir haben hier denselben Fall vor uns wie bei den nordischen primitiven Kerbschnitzarbeiten der Volkskunst, die bis in die modernen Kulturperioden hinein genau noch die alten romanischen Motiven und Typen immerfort abwandelten. Diese Siebenbürger Truhen dienten den sächsischen Bauern zur Bergung ihrer Kornvorräte auf der Kirchenburg. Nachweisbar — nach Dr. Viktor Roth in Hermannstadt — ist die Technik dieser Truhen schon frühe von den deutschen Bauern auf die rumänischen Gebirgswalachen übergegangen, die sich derselben bis in die Neuzeit hinein bedienten. Das eine steht aber wohl fest, daß dieser Truhentypus von den sächsischen Einwanderern, die im 12. Jahrhundert aus den Rhein- und Moselgegenden kamen, bereits mitgebracht wurde, denn sonst könnten wir nicht ähnliche erstarrte Formen in der Volkskunst der Schweiz wie der skandinavischen Völker nachweisen.

Der zweite Truhentypus, von dem hier die Rede sein soll, ist durch die Abb. 4 veranschaulicht. Auf hohem, an den Innenseiten profilierten Stollen ruht der breite behäbige Kasten mit dem starken, vorstehenden, flachen Deckel und dem dreifachen Eisenbeschlag. Merkwürdig ist die zonenartig durchgeführte Schablonierung mit breiten spätgotischen Ornamenten. Unsere Truhe stammt aus Kärnten, aber nahezu übereinstimmend ist eine Truhe des Troppauer Landesmuseums (abg. Cicerone 1910, S. 603) mit demselben Dekor. Sie stammt aus einer alten gotischen Holzkirche zu Taschendorf, das bei Odrau, dem Ursprungsort der Oder, liegt, und ist 1521 datiert. Das Innere dieser kleinen, vollständig ausgemalten Kirche konnte in einem Saale des Museums wieder aufgebaut werden und hier finden wir auch die Erklärung des Schablonendekors. Es ergibt sich nämlich beim Vergleich des Truhendekors mit dem der Wände und Decken dieses Kirchenraumes, daß der Maler dieselben Schablonen und Farben für den bunten Schmuck beider verwendet hat; dadurch wurde gewiß eine schöne und einheitliche Wirkung erzielt. Diese Tatsache läßt aber auch darauf schließen, daß dieser Handwerksbrauch, der durch die wandernden Gesellen von Land zu Land getragen wurde, im Mittelalter wohl allgemein gang und gebe war, besonders wenn wir erwägen, daß der größte Teil der Dorfkirchen damals noch aus Holz erbaut war.

Besonders reich ist die Kreuzensteiner Sammlung an den heute so überaus seltenen hohen alpenländischen Waschkästen (Abb. 6) mit polygonalem Unterbau, dessen Seiten mit ausgegrundetem ornamentalen Flachrelief geziert sind. Das zweite mittlere Geschoß diente zum Aufstellen bzw. Hängen der Waschschüssel und des Wasserbehälters, während

---

[1] Herausgegeben von F. v. Alten, Oldenburg 1879. Eine Abb. auch bei Henne vom Rhyn, Deutsche Kulturgeschichte I. S. 373.

das rechteckige Obergeschoß mit einflügeligen Türchen gleichfalls Flachreliefornamente im Rahmenwerk, manchmal auch ein zackenförmiges Gesims als oberen Abschluß zeigt, so an einem solchen Kasten der Sammlung Figdor, der aus dem Vintschgau[1] stammt. Die schöne alte Polychromierung dieser Möbel, welche nicht allein auf die Alpenländer beschränkt waren, zeigt das Bild eines solchen aus Nürnberg auf einem Flügel des Landauer Altars des Wohlgemutkreises mit der Darstellung der mystischen Verlobung der hl. Katharina[2]; in jeder Beziehung ein prächtiges Werk fränkischer Tischlerkunst.

Eine stattliche Reihe von gotischen Giebelschränken vom 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts — es sind neun verschiedene Vertreter dieser Möbel abgebildet (T. 136 ff.) — macht uns mit außerordentlich interessanten Typen bekannt. Eines der ältesten (Abb. 7) hat Falke einmal in einem sehr ergebnis- und lehrreichen Aufsatz[3] behandelt und es auf Grund der auf niederrheinischen Truhen vorkommenden ähnlichen bandartigen verästelten Eisenbeschläge, die mit runden gewölbten Nägeln auf der Holzplatte befestigt sind, derselben Landschaft zugewiesen. Ein Vergleich mit diesen Truhen gibt auch die Handhabe zur Datierung für das 14. Jahrhundert. Sehr charakteristisch für das Möbel sind die scheibenförmigen Aufsätze auf den abfallenden Giebelseiten der Vorderfront. Der Giebelabschluß läßt sich bis in den Beginn der Renaissance nachweisen und ein sehr interessantes Stück aus dem Ende des 15. Jahrhunderts steht in der Mitte der großen rätselhaften Federzeichnung im Museum zu Rennes, die dem Benediktusmeister zugeschrieben wird und früher als Dürer galt[4]. Zu derselben Zeit finden wir aber auch schon ähnliche einflügelige, aber zweigeschossige Vorratskästen mit Eisenbändern, die oben geradlinig abgeschlossen sind. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dieser letzteren Art finden wir 1491 beim Gastmahl eines Königs auf dem Wohlgemutschen Holzschnitt des „Schatzbehalters“ verwendet, auf dessen gerader oberer Deckplatte allerlei Kannen, Becher und Krüge stehen[5].

Aus der Fülle des Kreuzensteiner Materials will ich noch einige wenige besonders markante Stücke hervorheben. Zunächst den seltenen stattlichen zweisitzigen Kirchenstuhl aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts mit gotischem durchbrochenen Maßwerk und Zinnenfries; die Rückwand trägt oberhalb der Sitzflächen in bunter Malerei die Wappen von Österreich-Ungarn, den Doppeladler mit der Binde im Herzschild und das Patriarchenkreuz. Die Schmalseiten des Möbels zeigen aufgemaltes buntes gotisches Rankenwerk (Abb. 5). Ein besonderes reich dekoriertes und schönes Beispiel des alpenländischen spätgotischen Stirnwandtisches mit maßwerkartigen durchbrochenen Stollen, dessen übrige Flächen ausgegrundetes Laub- und Bandwerk zeigen, ist auf Abb. 8 mitgeteilt.

Aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits stammt der stattliche Tisch mit dem behäbigen breiten und tiefen Kasten, dessen Zargenflächen in dekorativer Flachschnitzerei wirkungsvolles, schön gezeichnetes Laub- und Rankenwerk tragen. Im Einklang zu dem schweren Oberbau dieses gleichfalls alpenländischen Möbels steht das festgefügte kräftige Untergestell auf Stollenböcken mit verzapften Horizontalleisten (Abb. 9).

Ebenso selten wie wichtig endlich ist das folgende Tischmöbel, ein Halbtisch, der an die Wand zu rücken war und auf zwei an der Vorderseite vielfach und kompliziert profilierten Böcken ruht; deren Mitte vereinigt ein durchgezogener, an den Außenwänden verzapfter Steg mit dem Datum 1549. In der Zarge ist eine zweiteilige Schublade eingebaut, deren Vorderseite zwei zierliche Maßwerkfüllungen in Flachrelief enthält; ein Beweis, wie lange und zäh die alten gotischen Formenelemente sich erhielten, selbst in Franken, woher dieser Tisch nach Kreuzenstein gekommen ist (Abb. 10).

---

[1] Abb. Stegmann, a. a. O., S. 17.

[2] Jetzt im German. Museum. Abgeb. Thode, Die Malerschule von Nürnberg. Tafel 16.

[3] Niederrheinische Möbel mit Eisenbeschlag. Kunst und Kunsthandwerk X, 1907, S. 486.

[4] Abgeb. Dürersociety und Ephrussi Dürer et ses dessins. S. 228.

[5] Abgeb. Essenwein, Die Holzschnitte des 14.—15. Jahrh. im German. Museum. 1874. T. CXXXVI.

Abb. 9. Alpenländischer Frührenaissancetisch aus Kreuzenstein.

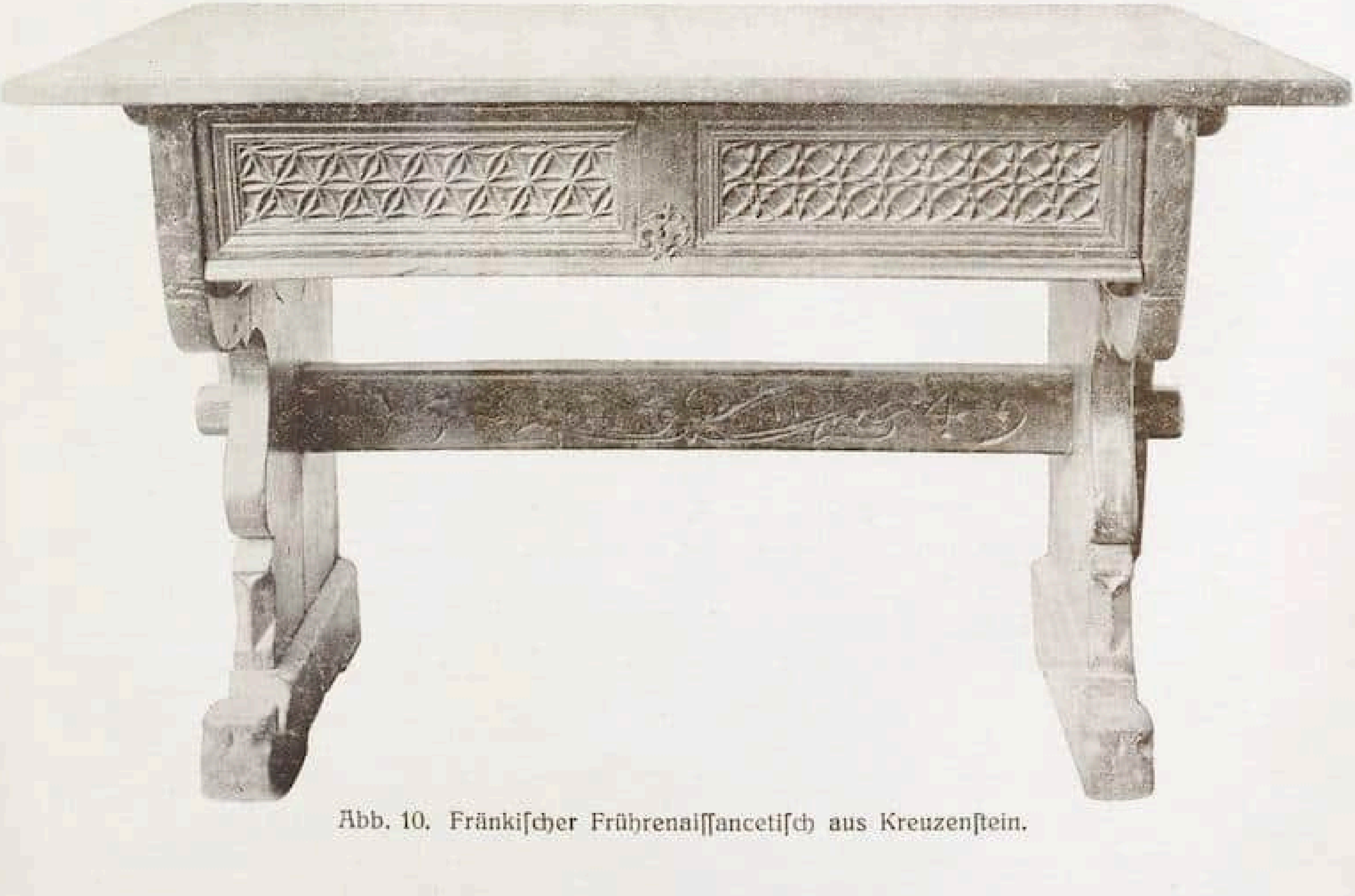
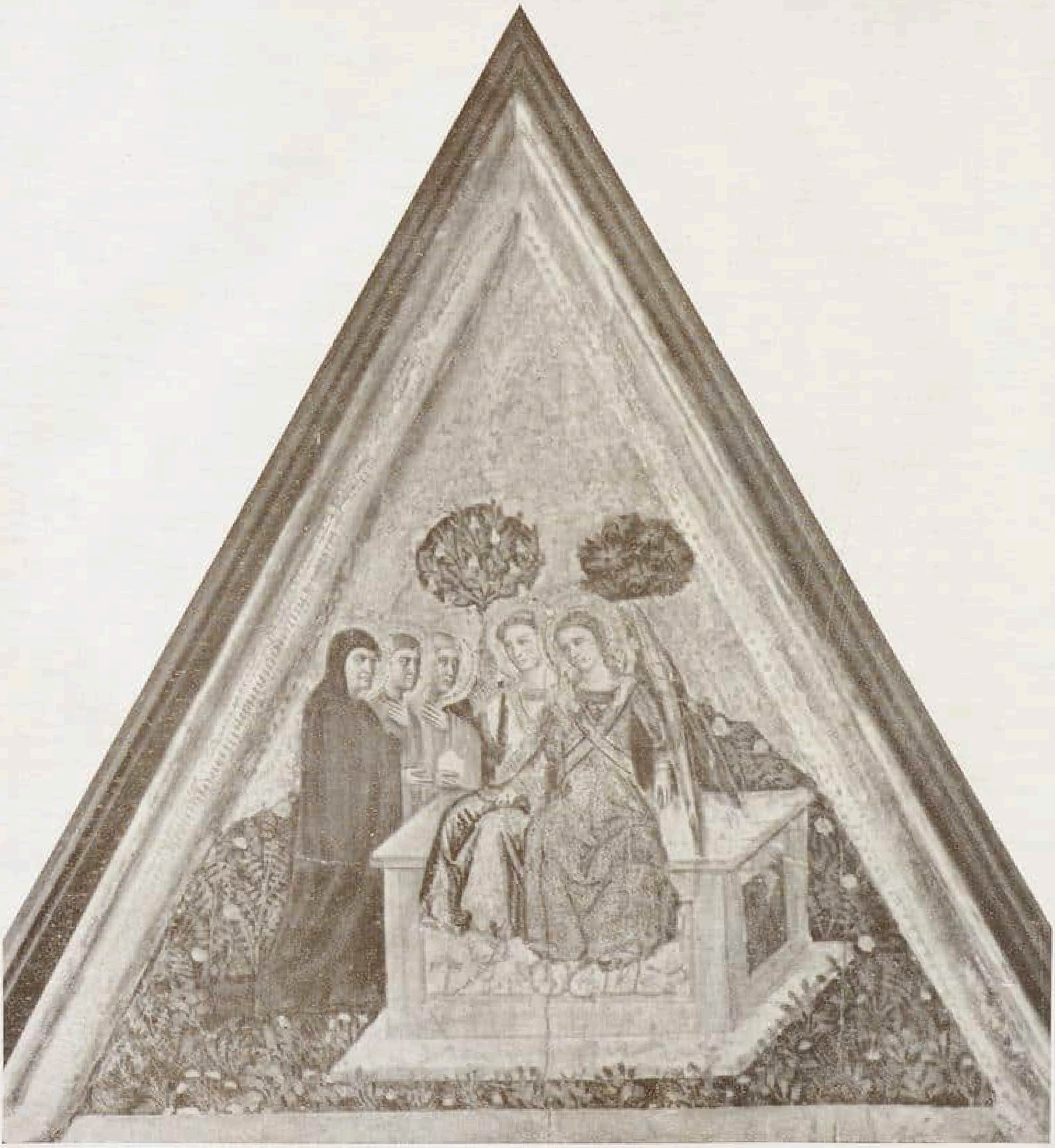


Abb. 10. Fränkischer Frührenaissancetisch aus Kreuzenstein.



Katalanischer Meister gegen 1350.
Linkes Giebelfeld des Vinzenstriptychons: Die heiligen Frauen am Grabe Christi.
Barcelona, Sammlung Plandiura.

Das Triptychon eines frühen katalanischen Meisters

Mit zwei Tafeln *Von A. L. MAYER*

Das Triptychon mit der Darstellung des hl. Vincenz auf der Mitteltafel und Szenen aus dem Leben dieses Heiligen und seines Gefährten, des hl. Valerus, aus der Kirche S. Vicente in Estopiñan (Provinz Huesca), das jetzt zu den Hauptstücken der Sammlung Plandiura in Barcelona gehört, ist von kaum zu überschätzender Bedeutung für die Geschichte der spanischen Trecentomalerei. Kein anderes Werk der spanischen Malerei weist derartig enge Beziehungen zur Schule Giottos auf wie dieses Triptychon. Freilich erweist sich der Künstler nicht nur von dem italienischen Meister abhängig, sondern verrät auch Zusammenhänge mit französischer Kunst, besonders in der Kreuzigung im Giebelfeld der Mitteltafel[1]. Während bei dem uns bekannten katalanischen Künstler Ferrer Bassa, dem Maler des Marienlebens im Kloster von Pedralbes die Zusammenhänge mit Siena und Avignon ohne weiteres klar sind, wirkt die Persönlichkeit des Autors unseres Triptychons insofern etwas rätselhaft, als man sich fragt, ob er Spanier war oder Norditaliener, der über Frankreich nach Spanien gekommen ist. Eine genaue Prüfung der Malweise dürfte aber kaum einen Zweifel bestehen lassen, daß der Künstler Spanier war. Ganz abgesehen von den Aufschriften im alten Dialekt z. B. Osca (Huesca), macht sich eine gewisse provinzielle Note deutlich bemerkbar; in manchem ist die Malerei etwas derber und sorgloser als man das gemeinhin bei italienischen Künstlern gewohnt ist. All dies beeinträchtigt jedoch nicht die außerordentliche Monumentalität und den dekorativen Glanz des Werkes, die hoheitsvolle Haltung, die sich sowohl in der großen Mittelfigur wie in den kleinen Szenen kundgibt.

Die Entstehung des Werkes dürfte ungefähr in die gleiche Zeit fallen wie jene des kurz erwähnten anderen Hauptwerkes trecentistischer Malerei in Ostspanien, das heißt in das Jahrzehnt 1340—50. Es bleibt zu beklagen, daß uns von diesen bedeutenden katalanischen Meistern kein weiteres Werk mehr erhalten ist, aber auch das eine Stück genügt, um den Unbekannten als einen Mitbegründer gotisch-monumentaler Malerei in italienischem Sinn auf spanischem Boden zu kennzeichnen.

Ein Doppelbildnis von Otto Dix

Mit einer Tafel *Von WILLI WOLFRADT*

Die Formensprache der modernen Malerei besteht heute eine unverkennbare Entwicklung: fort von flackernder Unruhe und von lockerem Ungefähr der Ausdrucksweise, fort von verschwommener Phantastik und visionärer Undurchsichtigkeit — hin zu zeichnerischer Prägnanz, sachlicher Entschiedenheit, ruhiger Akkuratesse. Die auffälligsten Stilphänomene dieser jüngsten Phase sind ein zur klassizistischen Tradition fast zurückkehrender Linearismus und ein beinahe cruder Verismus. Beides scheint sich theoretisch eher auszuschließen als zu bedingen, aber tatsächlich bestehen wesensmäßige Beziehungen.

Jener neue Linienstil erscheint am konsequentesten ausgebildet in Frankreich der Picasso, Derain, Coubine u. a., wo ihm das große Vorbild des Ingres namenstiftend vorschwebt. Es ist ein nach allem Vorangegangenen auch selbst in Frankreich durch seine Zügelung und Klarheit auffälliger Stil elastisch-melodiös hingebogener, schlank geschliffener Kurvaturen, zwischen die fest bezirkte, glatt und sauber gewölbte

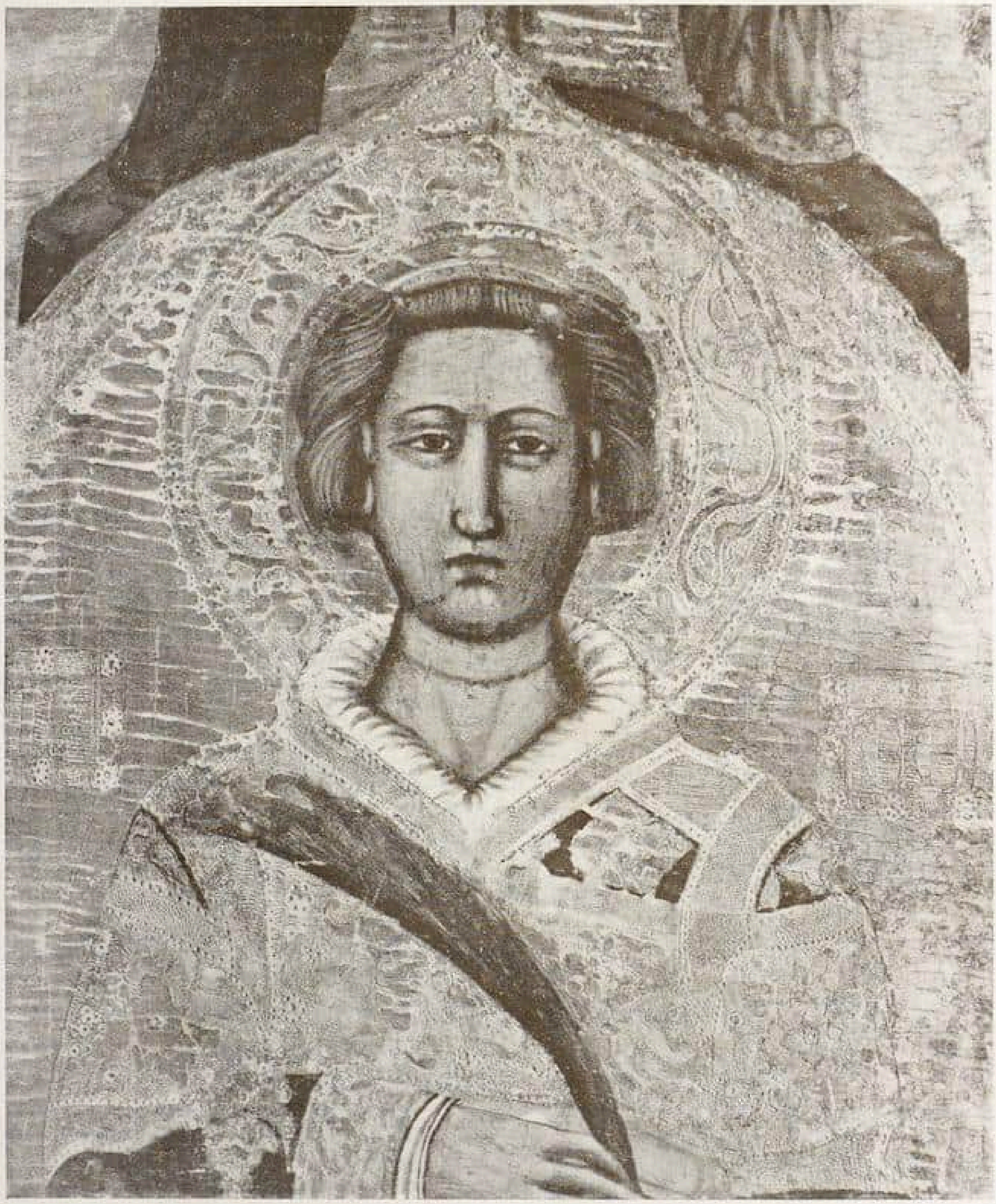
[1] Vgl. die Abbildungen in dem Aufsatz des Verfassers „The Burlington Magazine", Dezember 1922, Nr. 237, vol. 41, p. 298 ff.

Flächen gespannt sind. Das Licht hat alles Wischige, Auflösende, Abrupte aufgegeben, gleitet kühl verdeutlichend und ebenmäßig über dichte, klare, leicht stereometrisierte Körperrundungen hin. Die materielle Beschaffenheit der Bilder tendiert zum Blanken, Festen, Gebundenen; der Aufbau und die gesamte Auffassung zu Ausführlichkeit und Gewißheit.

Trotzdem hat man Genesis und geistige Struktur dieses Stils mit dem rasch gängig gewordenen Begriffe des „Ingrismus" gar nicht erfaßt. Die Dinge liegen selbst auf französischem Boden doch weit komplizierter. Denn auch hier sprechen Einflüsse wie primitivistische Sehnsucht und Geist der Maschine mit und verweben sich heimlich der klassizistischen Tendenz. (Darum ist es denn auch zu kurz gedacht, den stilistischen Umschwung als bloßes Zurückfallen in Tradition und Naturtreue zu erkennen, wie zumal die allzu raschen Abtrünnlinge des Expressionismus wollen. Außerdem ist ja diese linearistisch-objektivistische Klärung ein morphologischer Prozeß von bereits langer Vorbereitung, dem sich auch das kubistische Intermezzo ganz logisch einordnet.) Zunächst mögen sich die Neubeleber des linearen Ausdrucks gesinnungsmäßig von den extremen Veristen etwa der italienischen „Valori plastici"-Gruppe, z. B. C. Carrà und G. de Chirico, durchaus unterscheiden, mag ihre melodische Abklärung gewiß Anderes bedeuten als die konstruktive Korrektheit hart-sachlicher Angaben. Doch ergibt sich Gemeinsames schon vom Begriff der Klarheit aus; die einmal mehr formale, im andern Fall mehr gegenständliche Klarheit ist beiderseits doch ein Wille zu Ausführlichkeit und Deutlichkeit. Die Prägnanz rührt hier an die Antike, dort an die Maschine, — und das sind zwei in mancher Hinsicht unvereinbare Welten. Aber in beiden Welten dominiert die sachliche Wahrheit.

Jedes Klärungsstreben enthält (trotz einer etwa idealistischen Gesinnung) in sich den Anspruch auf Objektivität. Die Betonung der reinen Konturlinie geht bereits auf eine gewisse Kontinuität und Ausführlichkeit. Andererseits ist die Maschine ihrem Wesen nach ein Inbegriff klarer Sachlichkeit; sie ist das Rationale, Kalkulierte, Pragmatische schlechthin, genau und perfekt in der Leistung, eindeutig im Zweck, dementsprechend dezidiert in der äußeren Erscheinung. Die feste, glatte Beschaffenheit der Zylinder, Stangen usw., die Restlosigkeit und Geschlossenheit ihres Ineinandergefüges symbolisieren augenfällig das Maschinenideal der Sachlichkeit. Darin berührt sich das Maschinelle mit dem Verismus. Schließlich darf geradezu von einer Klassizität des Maschinellen gesprochen werden, insofern sich in der Maschine alle einzelnen Qualitäten einer zwecklichen Ordnung fügen und ein reines Beispiel von Vollkommenheit ergeben. Maschine ist stets Harmonie, denn die in sich disharmonische Maschine wäre ja nicht mehr als Alteisen. Sie steht wie die im klassischen Sinn schöne Form unter kanonischem Gesetz.

So berühren sich also Verismus, klassizistischer Linienstil und maschinelle Form im Kreise. Archipenko ein Beispiel für die Verwandtschaft vor allem der beiden letztgenannten Faktoren. Die deutschen Künstler, die in dieser Richtung vorgehen, geben diesen Verbindungen meist eine mehr romantisch-dialektische Version. Ein Schrimpf repräsentiert das Nazarenertum dieses Stadiums. Andere werden Ironiker des veristischen Linearismus. Dem durchflicht sich in nochmals komplizierender Weise der Primitivismus unserer Generation; wie man denn überhaupt das Streben zur einfachen Linie, zur dinglichen Klarheit, zur prallen Gegenständlichkeit, zur schlichten Frömmigkeit als primitivistische Regungen wird auffassen dürfen. Und so erscheint auch die Richtigkeit und Härte des Maschinellen als Primitivum, zu dem man sich aus der mystischen Reflexion und der Chaotik des Gefühlslebens flüchtet. Kennzeichnend gerade für die deutsche Anwendung dieses kompositen Stils nun ein gesellschaftskritischer, satirischer Einschlag. Der Verismus begibt sich seiner Naivität und seiner konstruktiven Rationalistik, um polemisches Mittel zu werden. Die Schärfe der Umrisse wird schneidende Sachlichkeit der Feststellung, entlarvende Kühle. Bilderbogenwirkungen werden angestrebt, vielleicht halb aus einem Drang nach eindeutigem, schlagendem



Katalanischer Meister gegen 1350.
Der hl. Vinzens. Ausschnitt der Mitteltafel des Vinzenstriptychons.
Barcelona, Sammlung Plandiura.

Otto Dix. Doppelbildnis.

Ausdruck, halb in ironisierender Absicht. Das Maschinelle mündet ein, teils als formendes Prinzip, teils wiederum als sinnfällig denunzierter Automatismus einer mechanisierten Welt. Buntdruckeffekte und Akribie gehorchen zugleich Stilabsichten, die denen eines klassizistischen Linienkults und radikalen Objektivismus näher stehen, als ihnen selbst meist bewußt sein mag, — und zugleich symbolisieren sie eine manifestante Aggressivität, eine fast außerkünstlerische Unerbittlichkeit der Sichtbarmachung. Etwa bei Davringhausen, Grosz und Dix bekommt die Prägnanz solche Bedeutung.

Damit ist dem hier betrachteten Doppelbildnis des Dresdners Otto Dix der psychologisch-formengeschichtliche Fond hinterbreitet, gegen den abgestellt es zu dem Repräsentativen seiner ganzen Haltung noch das eines kunsthistorisch und soziologisch dokumentarischen Werkes bekommt. Das dargestellte Paar spricht ja deutlich genug. Herr und Dame stehen breitspurig-elegant da, wie eben eingetreten in einen gästegefüllten Raum; mit spähendem Blick scheinen sie die Anwesenden rasch zu überprüfen. Mondäne Kühle, tadellose Haltung, eine sich durch affektiertes Zögern noch erhöhende Sicherheit des Auftretens. Für den Eindruck entscheidend schon dies unverlegene, fast schamlos pralle en face der füllenden Breitstellung, diese geschmeidig-verpanzerte Front lüsterner Energien. Es sind die typisch vampyrischen Menschen, wie sie einem heute überall begegnen, von Konfektion und Kosmetik auf Hochglanz herausstaffierte Automaten des Habenwollens, herzleere Puppen mit gierigen Instinkten, Repräsentanten einer Sphäre, wo smarte Brutalität für ein Adelsprädikat gilt. Die Charakterisierung ist schlagend, trifft sowohl das Verhältnis zwischen diesen beiden Menschen (wie Er so etwas lauernd halb hinter der vorgeschobenen Schau-Gattin folgt; wie spürbar das tief Unkeusche ihrer Beziehung wird!), als auch das Äußerliche der Desperadowelt, aus der sie stammen. Der Verismus dieses Künstlers ist von einer technischen Virtuosität, die Bewunderung abnötigt. Lackstiefel, Seidenstrümpfe usw. sind in ihrer Materialität ganz verblüffend gefaßt. Was hier Sachlichkeit heißt und will, das lehrt ein Blick auf die glatt zurückgelegten Haare, deren pomadisierte Kämmsträhnen sorgfältig gegeben sind, auf diese schaufensterhafte Bügelfalte, auf die plastisch aufgesetzte (!) silbrige Gürtelblume. Die Hände sind gepflegt, aber ohne Natur, hölzern; Dix setzt auf jeden polierten Nagel sein Glanzlicht und weiß in die Umrißlinie alles hineinzulegen: das Luxuriöse, Gemachte, Automatische, die Pseudograzie dieser Menschen. Kragen und Manschette sind wie aus einem Geschäftskatalog, so peinlich objektiv. Und vor allem die Köpfe! Ihre Seellosigkeit drückt sich in der ornamentalen Versteifung der Züge um so erschreckender aus, weil die Bemühung um faszinierende Physiognomie höchst treffend mit zum Ausdruck gebracht ist: der atropinglanzige Traumblick aus dem dummen Puppengesicht der Dame, die Energisierung und „eiserne" Mimik bei dem Begleiter, vor allem dieser harte und überdies mit kalter Entschlossenheit noch kokettierende, womöglich angeschminkte Mund. Diese Gesichter sind so sachlich und zeichnerisch-deutlich gegeben, als würde ein Steckbrief ausgestellt; das Ambiente, der psychische Flor, fehlt, es sind nackte Fratzen trotz aufgemalter Physiognomie.

Dieser Verismus (dessen Schärfe Dix in entsetzlich desillusionierenden, grausam ausführlichen Hurenbildern sonst noch erheblich gesteigert hat) ist ein exaktes Hinstellen des ungemildert Wirklichen, ein fast bußpredigerhaft strenges Nichtserlassen. Er bleibt nicht beim optischen Eindruck stehen, sondern ist bei weitem genauer als dieser; er reißt alle Blicktrübungen der Gewöhnung von unserem Auge, und beschreibt kalt und fast zynisch. Doch spürt man Zorn durch diese Disziplin der Wiedergabe glühen, anklägerisches Pathos. Dies Bild ist ein Stück revolutionärer Justiz. In der Stofflichkeit solchen Darstellens wird der Materialismus eines ganzen Menschengeschlechts bloßgestellt. In der linearen Starre die verruchte Lebensfeindlichkeit einer mechanisierten Konsumentenrasse. Ein Künstler, der sich vom Fluche solcher Zeit mitgetroffen fühlt und mit jedem Pinselstrich spielend den Beweis erbringt, wie seine Virtuosität ihr die kongruente Kunst: einen extremen Illusionismus und heroisierenden Reklame-Porträtstil liefern könnte, sühnt

durch ironische Reklination diese Zugehörigkeit, und befreit sich durch dieselbe Sachlichkeit von ihr, die ihr Laster ist. Er nimmt ihre Prahlerei, ihren Kitsch, ihre Schneidigkeit mit auf, — und alles kommt als Schrei von der glatten Leinwand zurück.

Es war eingangs die Rede vom Klassizismus, vom Linienstil, vom Maschinellen und Primitiven, und der Zusammenhang damit wird Manchem nun vielleicht nicht recht ersichtlich sein. Und doch ist in diesem Bild von Otto Dix von Alledem etwas enthalten, so wenig es etwa klassizistisch oder primitivistisch ist. Die satirische Stofflichkeit tritt allein scharf heraus, in sie ist das Übrige einverschmolzen. Die polemische Umkehrung betrifft auch die Ausdrucksformen, so daß etwa die simple Art der Aufstellung hier ohne alle Kindlichkeit (wie bei einem Rousseau) ist, vielmehr zu einem Zug des dargestellten Typus und seiner egoistischen Überheblichkeit wird. Vom stilistischen Gepräge her betrachtet, bleibt auch ein Kunstwerk wie dieses jedoch der gesamten Situation der Formensprache zugehörig; und man kann sagen, daß Dix nicht diese so höchst bezeichnende geschmeidige Scharfrandigkeit und emaillierte Glattflächigkeit der Charakteristik haben könnte, wenn er nicht vom vereinfachenden, straffenden Linearismus des neuen Stils berührt wäre. Und daß er nicht durch seine Darstellungsweise das Mechanische so wirksam herauszuholen, so sicher zu treffen wüßte, wenn ihm nicht von der Maschine her ein Geist der Präzision und der metallischen Eindeutigkeit zugekommen wäre. Auch dieser Verismus ist dem von der Maschine ausgelösten Klassizismus trotz allem blutsverwandt.

Ein neues Grünewald-Dokument

Mathias Grünewald auf dem Reichenberg im Odenwald 1529

Von KARL MORNEWEG (Erbach im Odenwald)

Herr W. K. Zülch hat im Jahre 1917 in seinem Aufsatz: „Grünewald oder Grün?“ in Bd. 40, N. F. 5, des „Repertoriums für Kunstwissenschaft“, S. 127, den Nachweis erbracht, daß „Mathis, der Maler“, unter dem Grünewald verstanden wird, im Nachsommer 1532 im Odenwald, in Diensten des Grafen Eberhard XIII. zu Erbach gestorben ist. —

„Meister Mathis, der Maler“, ist aber auch von dem Vetter des Grafen, dem Schenken Valentin I., Herrn zu Erbach, beschäftigt worden. Dieser war, wie Graf Eberhard, ein erfahrener Kriegsmann, den der Pfälzer Kurfürst zu mancher Gesandtschaft verwendete und ihm im Bauernkrieg Stadt und Burg Heidelberg, mit allem ihm Wertvollen anvertraute, während Graf Eberhard als Feldoberster die pfälzischen Lande gegen die Bauernscharen verteidigte. — Valentin war unvermählt geblieben und lebte, an den Ereignissen des Tages eifrig teilnehmend, mit seiner gleichfalls ledigen Schwester Walpurgis im Schlosse zu Erbach im Odenwald, das er nach dem Tode seines Vetters, des Schenken Erasmus, mit dem 1503 die obere Linie des Hauses Erbach erlosch, 1515 von Eberhard, dem Haupterben, zum Wohnsitz erhalten hatte[1].

Als ihm nun von seinem Vetter die ihnen gemeinsame Burg Reichenberg im Odenwald[2] mit dem gleichnamigen Amt, der uralt-erbachischen Zent Reichelsheim mit 14 Orten 1529 allein überlassen worden war, da regte sich auch in ihm die Baulust, welche Graf Eberhard in seinem Schlosse zu Fürstenau mit so gutem Geschmack betätigt hatte. —

Schenk Valentin machte die Burg Reichenberg zwar nicht zu seinem dauernden Wohnsitz, tat jedoch alles dazu, sich dort zu vorübergehendem Aufenthalt, mit seiner Schwester, recht behaglich einzurichten. Zunächst wurden Mauern und Tore, Stallungen und andere Gebäude hergestellt und ein Brunnen gegraben. In Heidelberg holte man drei Wagen Hausrat. Ein Darmstädter Schreiner machte Bettstellen und diejenige des Burgherrn wurde mit einem Himmel von Tuch versehen. Auch

[1] Simon, Geschichte der Grafen zu Erbach und ihres Landes. S. 370 ff.

[2] Das. S. 121. — Morneweg, Quartalbl. d. hist. Vereins f. Hessen, 1889, S. 69—78. — Schäfer, Kunstdenkm. im Großh. Hessen, Kreis Erbach, S. 220 f.

die Küche wurde besser ausgestattet und im Schlosse eine Uhr mit Glocke aufgestellt. — Seit langen Jahren hatten nur Amtmänner oder Keller (Rentmeister) auf der Burg gewohnt. —

Im Vordergrund der Wünsche des Burgherrn stand ein Badezimmer. Das Obergeschoß eines gewölbten „steinernen Stocks" wurde abgebrochen und am 20. Mai 1529 ein Neubau an dessen Stelle Ott, dem Zimmermann, verdingt. Schenk Valentin kam hierzu mit dem Reichelsheimer Pfarrer Heinrich Faulhaber und Nickel, dem Förster, selbst auf den Reichenberg. — Die Bauleute entwickelten schon bald eine rege Tätigkeit auf der sonst so stillen Burg. Philipp, der Bader von Lindenfels, gab Ewalt von Lauerbach, dem Maurer, Anweisung zu der Badstube und zum Setzen des Badeofens. Der Bauherr kam öfter von Erbach herüber, um nachzusehen, heute auf dem Wege nach Heidelberg, morgen nach Speier, übermorgen nach Umstadt, ein andermal auf seiner Reise zum Reichstag oder zu anderen Geschäften. Am 21. August wurde in seiner Gegenwart der Neubau aufgeschlagen. Dann kamen die Dachdecker von Miltenberg. Der Schreiner Gotzhans (Hans Götz) von Reichelsheim setzte die Fenster ein, bekleidete, nachdem die Kleiber (Tüncher) ihre Arbeit vollendet, die Wände des Zimmers mit Täfelung und Bänken und benagelte, unter Anleitung des Baders von Fürth, den Fußboden mit Filz. Der Keßler von Weinheim lieferte einen 29 Pfund schweren Kessel und der Bender (Küfer) von Nonrod die Züber und Kübel zum Bad. —

Am 8. September 1529 kam „Meister Mathis, der Maler", auf die Burg. Es muß dahingestellt bleiben, ob er den neuen Raum künstlerisch auszierte oder auf dem Reichenberg ein anderes, vielleicht ein frommes Kunstwerk schuf, das in der schönen gotischen Burgkapelle im Vorhof oder in der Kirche in Reichelsheim Aufstellung fand. —

In der Amtsrechnung[1] der Kellerin Helene finden sich über den Aufenthalt des Künstlers folgende Einträge:

„Item xxvi imbs[2] gehapt meister mathis der moler, vom mitwoche noch natiuitatis marie an bis vff montag noch axaltationis crucis, den tag nachts."

„Item jcxxxvi suppenn vnd vnderndrunck[3] haben gehapt meinster mathes der moler, oth, Zimmermann, sein knecht, ewalt zw laurbach, sein knecht, schmit zw reychelsheim, die decker, yr knecht vonn miltenbergk, gotzhans, vom mitwoch nativitatis marye an bis zum abscheid, zeygen dauornen auch ir imbs an."

„Item xvi alb. v ₰ geben gotzhansen, freytags noch andree für allerley, er dem moler zw reichenbergk geben hot."

„Item j alb für 1 eln meinster mathes moler zu eym fürtuch." —

Der Maler blieb bis zum 20. September abends. Am nächsten Tag kam der Burgherr mit seiner Schwester auf den Reichenberg; auch der Pfarrer von Reichelsheim war zugegen. —

Von dem, was Meister Mathis dort geschaffen hat, ist nichts erhalten. Die prächtige Kapelle liegt in Trümmern und auch von der Kirche in Reichelsheim ist nicht bekannt, daß sie je ein solches Kunstwerk barg. Es dringt auch keine Kunde zu uns, wo das schöne Badezimmer gewesen ist. Daniel Schneider weiß uns in seiner Erbacher Historie, die 1736 erschien, nichts davon zu berichten. Es muß also wohl schon verschwunden gewesen sein, als der Reichenberg 1723 Residenz des regierenden Grafen Georg Wilhelm zu Erbach wurde, dessen Sohn, dem kunstsinnigen Grafen Franz, man die herrlichen Sammlungen im Schlosse zu Erbach verdankt.

Schenk Valentin hat sich seines schönen Besitzes nicht lange erfreut, denn er ist schon am 8. Mai 1531 in den besten Mannesjahren gestorben. Mit ihm ist die um die Mitte des 13. Jahrhunderts von Eberhard III. begründete Linie des Hauses zu Michelstadt ausgegangen. Seine vereinsamte Schwester Walpurgis starb 1548. — Das Badezimmer aber ist wohl den umfangreichen Umbauten auf der oberen Burg in den 1550er Jahren zum Opfer gefallen, von denen nur noch der an die südliche Ringmauer angebaute sogenannte „Krumme Bau" sowie Reste vom Erdgeschoß des Küchenbaus erhalten sind. Das stattliche „Amthaus" im Vorhof der Burg, in welchem sich die bekannte Anthes-Luciussche Knaben-Erziehungsanstalt befindet, ist erst im 18. Jahrhundert entstanden.

---

[1] Gesamthaus-Archiv Erbach: Reichenberg, Amt. Rechnungen, Nr. 24, Bl. 48a; 56b; 28b; 39b.
[2] Imbs = Imbiß. Es gab täglich 2 Imbs, d. h. 2 Hauptmahlzeiten.
[3] „Suppen" = Frühstück, „Undern" und „Underndrunck" = Vesper.

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Neue Graphik von Max Beckmann

Mit sechs Abbildungen — *Von PAUL F. SCHMIDT*

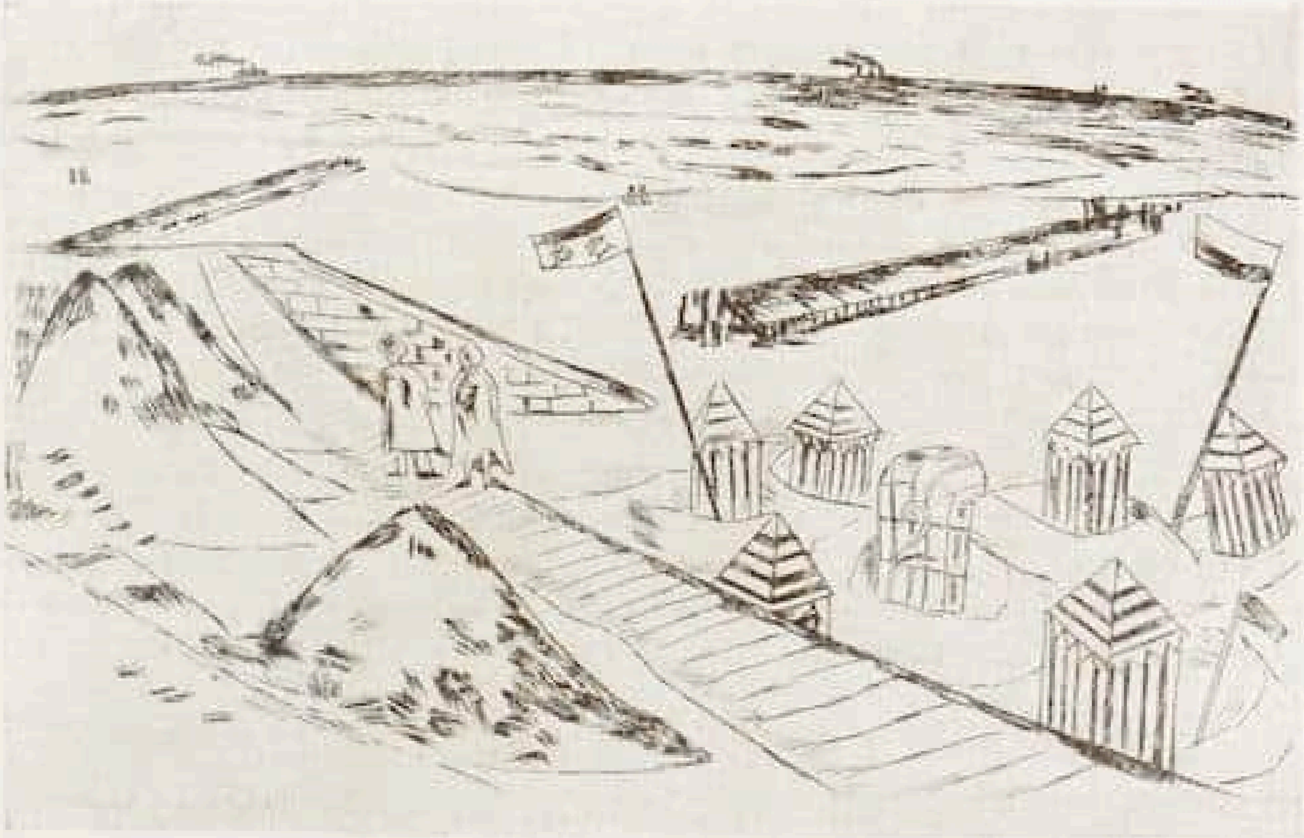
Es hat nicht den Anschein, als ob die künstlerische Tätigkeit Europas so bald erlahmen wolle, allem Unkengeschrei zum Trotz. Man verlegt zu gern den Untergang des Abendlandes von den Niederträchtigkeiten der politischen Bühne her auch in den Musentempel. Dagegen wäre es nicht schwer, den Beweis vom Gegenteil anzutreten: daß wir in einer Zeit künstlerischer Blüte leben. Immer noch, auch nach 1912 und 1918. Und das in einem doppelten Sinne. Die Franzosen und was ihrer Art ist, machen Kunst in Fortsetzung des Ideals vom 19. Jahrhundert (meinetwegen „l'art pour l'art", oder „Form" oder „Ordnung" als Etikette): eine in der Luft hängende Sache der Schönheit, mit leisem Ausschlagen des Pendels nach der dekorativen Seite des tätigen Lebens; im ganzen das alte Schibboleth des Rahmenbildes zu unerhörter Verfeinerung führend; Luxusgegenstand vornehmsten Grades, Patronatsherr: Cézanne.

Diese wären nicht zu überbieten; komisch wirkt beinahe, was in Deutschland sich unterfängt, mit ihnen zu wetteifern. Dafür haben wir eine andere Art des Sichäußerns, eine Kunst des Augenblicks und der Rasse, deren Intensität jählings an die der Zeitwende um 1500 erinnert. Natürlich ist uns weder ein Grünewald noch ein Dürer beschieden (andere Zeiten mögen anders urteilen), aber es läßt sich auch mit dem besten Willen nicht leugnen, was wir vor der strengen Zucht und Bilderschule der Franzosen voraushaben: den Überfluß an Persönlichkeiten (oder Querköpfen); das Laster der Maßlosigkeit im Erkennen und Charakterisieren; die garstige Sünde des Zeitgemäßen; und eine unverzeihliche, eine mit keinen Sanktionen Apolls und der Musen wieder gut zu machende Barbarei der Aufrichtigkeit, einen Fanatismus der Wahrheit, der sehr schwer zu verdauen ist für alle Priester der reinen Peinture. Kurz gesagt, wir haben eine Kunst, die in allerhöchstem Grade Zeitdokument ist, Bekenntnis und Amoklauf unbequemster Persönlichkeiten.

Wo in aller Welt gibt es eine Spannung so weit wie zwischen Kokoschka und George Groß; zwischen Beckmann und Schlemmer, zwischen Nolde und Dix? Wo leben Träumer von der ernsthaften Transzendentalität Klees und dem Weltekel Kubins? Sind sie unter eine Formel zu bringen, der Maschinenkosmos Molzahns und der brennende Hohn Georg Scholzens, die Lyrik Heckels und die unendlich kostbaren Aberwitzigkeiten Wollheims? Vielleicht — vielleicht, wenn man die Augen erhebt zu dem gemeinsamen Gegensatz, der sie alle eint: dem Gegensatz zu der beruhigten klassischen Ordnung des französisch-westlichen Rahmenbildes. Denn hier im Deutschland von 1922 handelt es sich nicht um die mehr oder weniger schöne Form, nicht um Atelierprobleme, sondern um die ungeheure Not unserer Zeit. Um Aussage, um Ausbrüche, um fanatisches Bekenntnis zum Deutschsein, um Behauptung der eigenen Seele. (So etwas gibt es.)

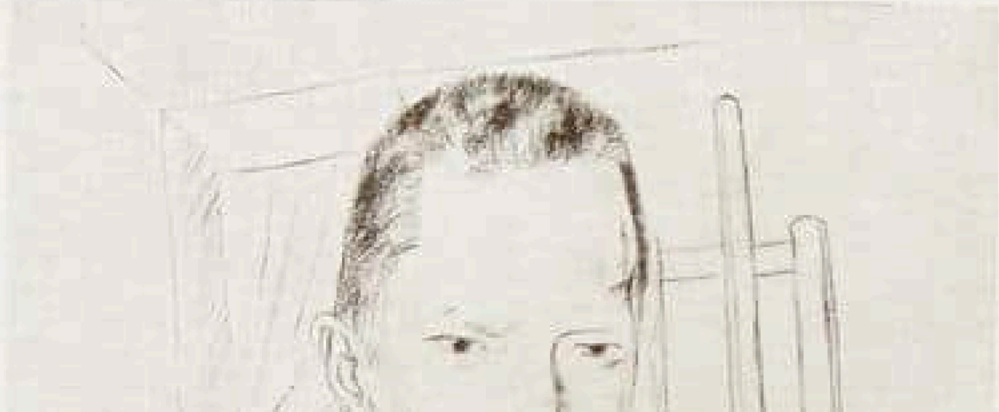
Wie klein mutet diesem Großen gegenüber die Frage nach dem Ismus an. Ist Kokoschka vielleicht barock oder ist Schlemmer klassizistisch? Soll man Beckmann zu

Max Beckmann. Frauenbad. 1922. Radierung.



Max Beckmann. Strand. 1922. Radierung.

Max Beckmann.   Minette. 1922. Radierung.



Max Beckmann.   Bildnis R. P. 1921. Lithographie.

den Expressionisten rechnen? Ist der Expressionismus nicht überhaupt tot? Lieber Gott, vielleicht ist gar der Kubismus noch nicht oft genug tot gesagt worden? (In Paris; in Deutschland gibt es keinen Kubismus.)

Das Allerschlimmste ist diese nicht tot zu kriegende Sintflut von Graphik in Deutschland. Wer kauft bloß dieses Zeug alles? Im Handumdrehen sind die teuersten Mappen mit vier (nächstens vielleicht mit fünf) Nullen hinter einer imaginären Ziffer vergriffen. Katastrophal! Und über ein Kleines haben die Künstler schon wieder ein Massenaufgebot von Graphik zur Kontrollversammlung geschleppt; trotz unserer famosen Luxussteuergesetze.

Es ist wirklich ein sonderbares Schauspiel, wie das ausgeplünderte Deutschland mit einem Überfluß an Werten antwortet; an Werten, die anscheinend nur für das Inland Kurs haben, über die vielleicht der Mann des „Feindbunds" — auch der orientierte Pariser Kunsthändler — mitleidig lächelt. So ungefähr wie man über die ungefügen Blätter Edward Munchs 1892 in Berlin und 1904 noch im biergesegneten München gelächelt? — nein, gelacht und getobt hat. Inzwischen ist dieser Munch schon eine Weltmacht geworden. Man wird sich vorsehen müssen. Auch die deutschen Kritzeleien der George Groß und Beckmann haben ganz das Zeug zu einer künftigen Weltmacht in sich.

Vielleicht scheint der Anlaß zu solcher Betrachtung manchem nicht kongruent genug. Die neuen Arbeiten Max Beckmanns, die der Pipersche Verlag in München eben herausgibt, sind weniger aktuell, weniger erregend als die früheren, auch als der Zyklus „Berlin 1922", den J. B. Neumann zugleich ankündigt und in seinem zweiten Bilderheft zu Beckmann abbildet. Gleichviel: zwei große Verleger, die sich in das graphische Werk eines Künstlers seit Jahren teilen und dabei so gewichtige Dinge herausbringen: das ist Symptom jenes Überflusses, wie es deutlicher nicht auftreten kann. Und Beckmann wirkt auch da, wo er nicht mit grimmigem Hohn die Zeit in seinem Hohlspiegel auffängt, gewaltig und erschütternd: weil er eine der machtvollsten Persönlichkeiten unter uns ist; weil er in jedem Blatt etwas zu sagen hat, an dem keiner vorübergehen kann.

Beckmann ist in diesen Blättern noch strenger und karger geworden. Der Unterschied prägt sich handgreiflich aus, weil unter den von Piper verlegten Radierungen einige sind, die von 1913 stammen, also aus einer Zeit, wo er noch in „impressionistischer" Weise die Technik pflegte und graphisch an der Tradition des schönen Tones, des edlen Kritzelwerkes hing, das heute etwa Meid mit aller Virtuosität wiederholt. Wer Beckmanns Entwicklung nicht kennt, muß den Unterschied mit ungemeiner Verblüffung empfinden; als Kahlheit und Verarmung empfinden. Das Straffe und Konzentrierte seines Strichs in den Arbeiten von 1922 streift mitunter etwas an die Radierungen der Brücke-Künstler von 1910: verwunderlich nur für den, der den tiefen Zusammenhang unserer großen Formsucher unter der Oberfläche nicht ahnt, selbstverständlich für den Freund Beckmannscher Kunst, der seinen Weg von der lockeren Gelöstheit zum hohen Stil der Linie nachgegangen ist. Der läßt sich ganz nur in seinen Radierungen (abgesehen von den Gemälden, dem Hauptwerk des Meisters) verfolgen; wovon den besten Überblick die Mappe „Gesichter" vermittelt, welche die Mareésgesellschaft vor drei Jahren herausgegeben hat. Die jüngsten Blätter gehen nur in der abstrakten Präzision und strengen Sachlichkeit der Linie am weitesten; sie bauen Figur und Landschaft wie mit Balken, geben nur das Gerüst der Dinge, fast möchte man sagen, ein entfleischtes Skelett. Wohin der Weg führt, zeigen am besten wohl die Holzschnitte: eine Neuerung in seinem Werk. Vor 1922 hat Beckmann den Holzschnitt durchaus gemieden. Er ist jetzt (möge er den Ausdruck nicht verübeln) reif geworden für diese herbeste und deutscheste Gestalt graphischen Ausdrucks, und es ist kein Zweifel, daß die wenigen Blätter dieser Technik zu seinen vollkommensten gehören. Schon der vierte „Ganymed" (das Organ der Mareésgesellschaft) brachte ein Meister-

stück seiner neuen Holzschneidekunst. Selbstbildnis und andere Halbfigurenbilder, die nun erscheinen, zeigen ihn auf vollkommener Höhe in Beherrschung dieser Technik. Man empfindet es gegenüber dem ungeheuren Format seiner besten Lithographien fast als eine Wohltat, daß diese Holzschnitte einen kleinen Umfang haben. Um so größer wirkt sich ihre innere Spannung aus, ihr formaler wie geistiger Gehalt, beide zu restloser Deckung gebracht.

Vielleicht hat Beckmann hier erst sein wahres Instrument gefunden, das er präludierend erprobt. Der Weg dieses zweifellos höchst repräsentativen Deutschen (wie Meier-Graefe ihn nannte) ist so ungeheuer weit und reich, daß sich neue Perspektiven mühelos und ohne Einbuße seines bisherigen Besitzes eröffnen können. In den letzten Gemälden, die im vorigen Sommer zu sehen waren, schien eine Entspannung, eine eise Neigung zur Bejahung der Welt sich anzudeuten. Die abweisende Form der jüngsten Radierungen läßt davon weniger erkennen, wenn auch die Geste des zürnenden Propheten ihnen fern liegt und der Gegenstand der einer objektiven Betrachtung ist. In den volleren Akkorden der Holzschnitte aber wirkt jener Geist beginnender Aussöhnung weiter, und zwar, was besonders erfreuen muß, in der Form, die weicher, flüssiger, deutungsreicher ist und weiter ausholt.

Nie wird ein so schöpferischer Geist wie Beckmann sich an einem Ende finden; jede Stufe ist ihm nur Ansatz zu größeren Möglichkeiten. Wer da glaubt, er habe mit seiner „Nacht“ und „Kreuzigung“ ein endgültiges Wort gesprochen, muß seinen Irrtum bekennen. Wir alle aber, die von Anfang an glaubten an seinen Stern, auch als er noch unklar und flimmernd über den Horizont sich erhob, sehen mit Beglückung abermals ein Tor zu neuen Ländern deutscher Sehnsucht aufgetan.

Max Beckmann.
Frau mit Kerze. 1920. Holzschnitt.

Neuerscheinungen

Literatur

A. E. Gallatin, American Water-Colourists. New York. E. P. Dutton & Company. 1922. Aufl. 950 Expl. 15 Dollar.

Amerikanische Kunstliteratur sieht man heute nicht allzuoft in Deutschland. Man hat daher, weil auch die wesentlichen amerikanischen Kunstzeitschriften zu kostbar für uns sind, keine schärfer umrissene Vorstellung von ihr. Im übrigen erwartet man am ehesten Abhandlungen über historische Stile, vor allem über die Renaissance. Um so überraschender und bedeutsamer für uns ist darum Gallatins Buch über neuere amerikanische Aquarellisten. Es geht nicht in die Breite, gibt auch keine großen Perspektiven, sondern ist in Form und Inhalt von jener Art des Essays, der in englischer Sprache stets gewinnend wirkt. Gallatin — er ist schon oft mit kunstgeschichtlichen Arbeiten, besonders über Whistler, hervorgetreten — beschränkt sich absichtlich auf eine Auswahl des nach seinem Dafürhalten Bedeutendsten aus der zeitgenössischen amerikanischen Aquarellmalerei. Abgebildet werden, z. T. farbig, Arbeiten von Whistler, Winslow Homer, John S. Sargent, Dodge Macknight, John Marin, Charles Demuth, Childe Hassam, Walter Gay, Mary Cassat und Charles Burchfield. Im Text finden noch Erwähnung John La Farge, J. Alden Weir, Francis McComas, Robert Blum, Arthur B. Davies, Walt Kuhn, Rockwell Kent[1], Maurice Prendergast und William Zorach. Whistlers Stellung ist längst zu international geworden, als daß sie uns nicht geläufig wäre. Immerhin ist es wertvoll, vier bisher unveröffentlichte Aquarelle von ihm kennenzulernen. Der Mädchenakt wird manchen überraschen. Er ist in seiner absolut „expressiven" Art vom Geist unserer Tage. — Die Schätzung Winslow Homers drüben ist gewiß nicht allein im Künstlerischen, z. T. doch wohl auch im Gegenständlichen begründet. Meer, koloniale Landschaften, Fischfang als Sport scheinen seine Domäne. Gallatin findet für ihn auch nicht die Wärme, die er bei der Würdigung John Marins hat; und beweist damit, daß er in Kunstdingen weniger amerikanisch als vielmehr westeuropäisch eingestellt ist. Jedenfalls scheint auch uns John Marin die lohnendste Bekanntschaft, die das Buch vermittelt, und es ist begreiflich, wenn Gallatin selbst Goethe (Einleitung zu den „Propyläen") für seinen Künstler sprechen läßt und wünscht, jener hätte über diesen schreiben können. Richtig ist es auch, daß Marins Kunst auf der Cézannes und der Chinesen aufbaut, daß sie aber nichtsdestoweniger persönlich genug ist, um groß zu sein. Marin wurde, wie G. nach einer Autobiographie des Künstlers mitteilt, etwa 1872 in Rutherford, New Jersey, geboren, war vier Jahre im Bureau eines Architekten, zwei Jahre auf der Pennsylvania Academy und eins in der Art Students' League in New-York, darauf vier Jahre in Europa, vorwiegend in Frankreich. Erst im Januar 1922 wurde er dem breiten Publikum durch eine große Ausstellung in New-York bekannt. Neben ihm behält die Kunst John S. Sargents bei aller Virtuosität in der Art etwas Akademisches, das Dodge Macknight infolge seines lebhaften Naturgefühls nicht gefährlich werden kann. Charles Demuth empfing zahlreiche europäische Einflüsse von Cézanne bis — Feininger. Er ist auch als Illustrator tätig und hat, bezeichnenderweise, u. a. sieben Illustrationen „für ein Buch von Wedekind, einen modernen Deutschen Dramatiker", geschaffen. — Das etwa kann man in Kürze urteilen auf Grund des von Gallatin publizierten Materials. Es ist freilich zu wenig, um ein abgeschlossenes Urteil zu gestatten; und leider ist uns eine Nachprüfung unserer Eindrücke an Hand von Originalen nicht möglich. Mitgeteilt sei noch, daß Gallatins Buch neben wenigen biographischen Angaben solche über Besitzer von Werken der genannten Künstler macht. Unter ihnen sind bedeutende öffentliche Sammlungen, deren Stellung zur zeitgenössischen Kunst nicht ungünstig beleuchtet wird durch Tatsachen wie die, daß das Brooklyn Institute of Arts and Sciences 1909 83 Aquarelle Sargents, das Museum in Boston 1912 45 und das Metropolitan Museum 1915 10 vom Künstler selbst erwarb. Auch Homer ist reichlich in öffentlichem Besitz. Man darf hoffen, daß es auch Marin bald sein wird.

Die Ausstattung des Werkes ist ausgezeichnet. Sie hat englische und deutsche Buchkunst zum Ahnen. Schwarzer Halbleinenrücken, grausilberne Decke mit einfachem Schrifttitel. Der Innentitel verrät bereits etwas den traditionslosen amerikanischen Geschmack, der sich an historische Beispiele der Typographie hält und dann leicht solche Entgleisungen erlebt, wie die Widmungsvignette. Sehr schön dagegen wirken die Textseiten mit ihrer klaren Antiqua und dem breiten Rand.

Textpapier: italienisches Bütten von Fabriano. Die 30 Tafeln auf Kunstdruck von beneidenswerter Qualität. Sehr schön sind die farbigen Wiedergaben, besonders die zwei nach Marin. Wiese.

Wilhelm Wagner, Skizzenbuch. Text von Otto Grautoff. Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin. Einmalige Auflage von 400 Exemplaren. Drei Ausgaben A, B und C, zum Teil mit Originalradierungen und Originallithographien.

Wilhelm Wagner, der heute — irgendwo abseits in der Mark Brandenburg lebend, Hanauer von Geburt — dem Kreise der jüngsten Berliner Kunst angehört, ist eines von den wenigen vielversprechenden Talenten, auf deren Entwicklung man wirklich gespannt sein darf. Abseits der nur expressionistischen Kurve, die in den letzten zehn Jahren unser Leben durchpulste, ist dieser

[1] Vgl. Jahrbuch der jungen Kunst 1921, S. 313 ff.

Künstler, aus der Schule der Handwerker kommend und zuletzt bei E. R. Weiß als Gehilfe tätig, konsequent seinen Weg gegangen, dessen entscheidende Stationen Paris, Kopenhagen und Amsterdam gewesen sind. Keiner Mode opfernd, aber voll von den Eindrücken alter Kunst hat sich das Werk dieses hervorragenden Zeichners (und Malers) entwickelt, das heute noch letzter Einreihung in den allgemeinen Entwicklungsprozeß spottet, das aber im ganzen durchaus westlich orientiert erscheint. Was dieser Künstler bisher an Schöpfungen seiner Hand mitzuteilen hatte, ist an Ausmaß des künstlerischen Formates, an Treffsicherheit des Blickes und einer für diese Jugend fast erstaunlichen Virtuosität der Linienführung so überraschend, daß man die ihm von Gurlitt bereitete, prachtvoll ausgestattete Veröffentlichung nur aufrichtig begrüßen kann. Zu dieser schrieb einleitend Otto Grautoff einen Text, der sich aus feuilletonistischem Unterbau heraus zu einer achtunggebietenden Konsistenz künstlerischer Einfühlung verdichtet. Im gaxzen einer der inhaltlich und buchtechnisch wohlgelungensten Beiträge zum Werden der modernen Kunst. B.

Ferner erschienen:

Elfried Bock: Adolf Menzel. Verzeichnis seines graph. Werkes. Mit 437 Abb. Verlag Amsler & Ruthardt. Berlin 1923. — Wir kommen auf dieses wichtige Buch noch zurück.

Gustav Schiefler: Edvard Munchs graphische Kunst. 6. Bd. der 1. Folge von Arnolds graph. Büchern. Grdpr. Hlblw. M. 18.—, Hlbldr. M. 27.—. Erscheint Anfang März. Vorzugsausgabe, 200 Expl., erscheint später. Verlag Ernst Arnold, Dresden.

H. Tietze: Deutsche Graphik der Gegenwart. (Bd. 37 der Bibl. der Kunstgesch. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

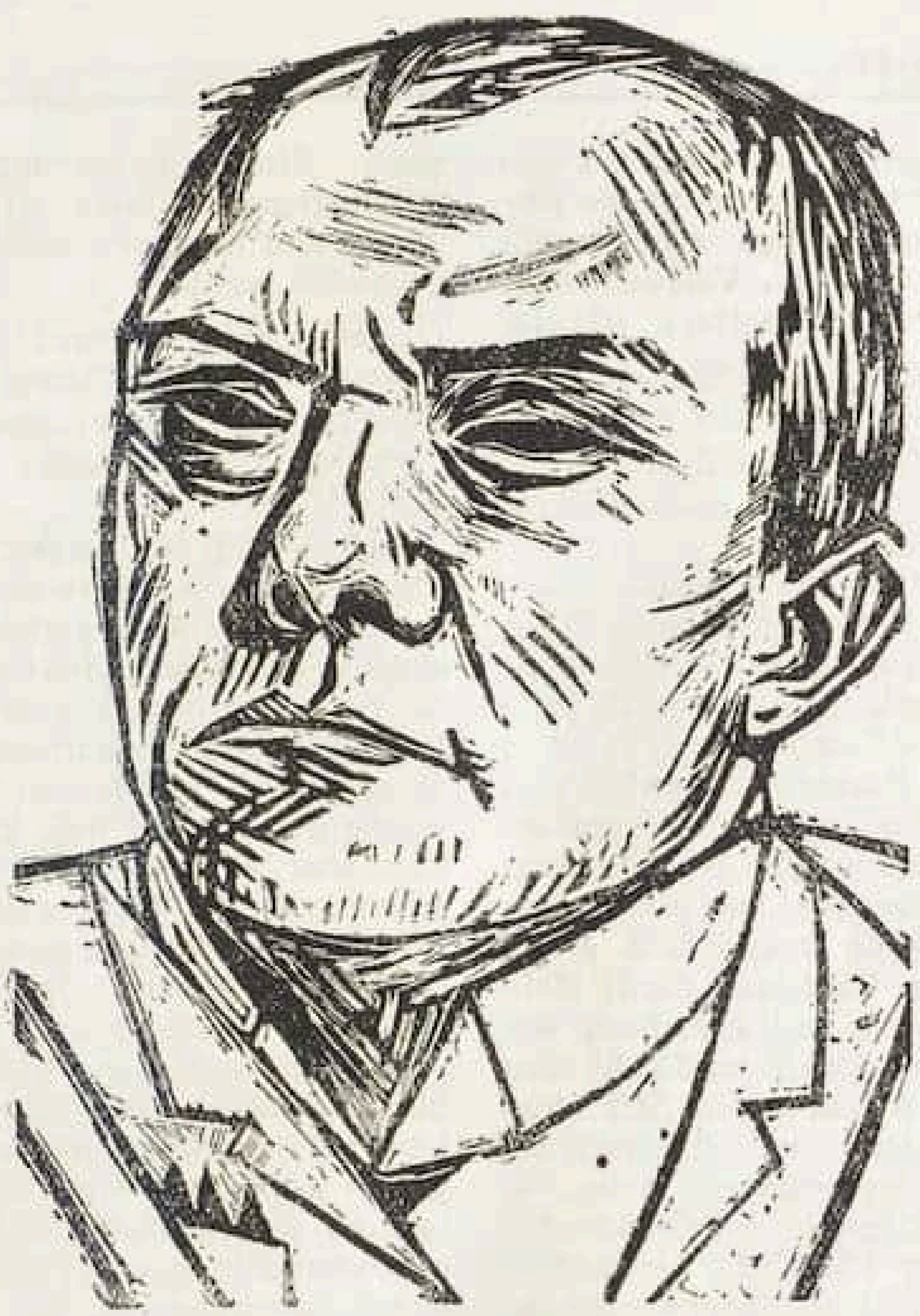
Kostbare Drucke
mit Original-Graphik

Neue Dreiangeldrucke (Verlag Hans v. Weber, München): Hauff, "Der Mann im Monde, mit Ursteindrucken von Hans Bohn; Schiller, Der Geisterseher, mit Urzinkzeichnungen von Gertrud Königer; Buch Ester und Hiob, Holzschnitte von Bruno Goldschmitt; Kerner, Reiseschatten, Zinkzeichnungen von Heinrich Kley; Hauff, Memoiren des Satans, Steindrucke von G. Königer.

Manchen Bücherfreunden ist das illustrierte Buch ein Greuel; sie sagen, es lenke sie ab, binde ihre Phantasie, tue der Richtung ihres Eindrucks Gewalt an. Das ist eine Prinzipienfrage; oder aber: sie gerieten an die falschen Werke; ihr Instinkt war vielleicht richtig, weil er im Zusammengehen von Inhalt, Satzbild, Illustration eines betrachteten Buches keine Einheit fand. Das nämlich macht (so banal das klingt, so geheimnisvoll ist es die Lösung) die Kernfrage aus. Heute bemühen sich dutzende neugegründeter, bald wieder verfaulender Verlage darum; aber sie glauben, ein Auftrag an den Künstler und ein anderer an den Drucker genüge, dieses Zusammengehen herauszubekommen. Bestenfalls zeigen solcherart gestaltete Bücher ein Relief, doch die Tiefenwirkung bleibt aus. Auch hier heißt es, daß zu der Persönlichkeit des Illustrators die des mit Fingerspitzengefühl begabten Verlegers tritt, eines Mannes, der die Geheimnisse des schönen Buches im Nerv hat.

Hans v. Weber besitzt dieses Gefühl wohl in ausgeprägtem Maße. Das macht seine Drucke bahnbrechend. Er fand nicht nur jeweils den sorgfältigsten Drucker, den belangvollsten Zeichner, den saubersten Binder; er ordnete mit eigenen Ideen die Arbeit der einzelnen ins Ganze, bestimmte Moll und Dur des Gesamtausdrucks. Es kann ja so eine beherrschende Hand mehr tun, als ein Verlegerembryo ahnt. Wie das Papier zur Type steht, welcher Schriftgrad das sphärische Geheimnis einer Dichtung ausstrahlt, was für eine Raumaufteilung den Gehalt umgrenzt, in welcher Anordnung, Gliederung das Bild, die flüchtige Arabeske — paraphrasierend oder überwältigend — dem Text zuzugeben ist; dann, daß es ein Zeichner von adäquaten Wert und Empfindungen übernimmt... Gewiß, das kann Vergewaltigung eines Lesergeschmacks werden; aber, ist nicht schon das Drama, die Novelle eine? Turnt nicht schon der Dichter auf den Lesernerven herum und zwingt sie, in einer von ihm gewollten Richtung auszuschlagen? Der Zeichner aber adäquaten Sinnes kann nicht vergewaltigen; er wird immer den Gleichklang zu finden haben, die Laune des Schriftstellers aufzunehmen und in eine mehr oder minder bedeutungsvolle graphische Kontur zu stellen. Schließlich schwingt in jedem Buch eine Musikalität, ein Farbempfinden, ein gewisser Umriß mit, die sich nicht wörtlich wiedergeben lassen, wohl aber zeichnerisch.

Das dünkt mir in Webers Drucken voll gelungen; man mag Einzelmomente beanstanden: z. B. erscheinen mir Bohns Lithos zu Hauffs „Mann im Monde" bei aller Delikatesse des Ausdrucks manchmal etwas zu bewegungslos; und vielleicht ist Kley für Kerners „Reiseschatten" überhaupt zu massiv, jedenfalls für das Format des Buches. Hingegen wird man die zeichnerischen Bemerkungen, die flüchtigen, dennoch sehr eigenwillig die thematische Linie festhaltenden Steindrucke der Königer zu den Satansmemoiren als unbedingte Zeugnisse ansehen, daß das Wesen dieses Romans begriffen, aufgesogen, wieder ausgeströmt wurde; dies ist ein wahrhaft illustriertes Buch. Webers besondere Stärke liegt darin: seine Zeichner vom Kompositionellen fort auf das rein Zeichnerische (d. h. nicht Spielerische, aber Lockere, Freudige) zu lenken, was zur Elastizität des Buches stark beiträgt. Dabei wahrt jeder seine Art: Kley das Stück Sarkasmus und dabei doch Gutmütigkeit; die Königer



Max Beckmann. Selbstbildnis. 1922. Holzschnitt.

eine nervöse, die seelischen Extrakte der Figuren umreißende Linie, Goldschmitt der Monumentale, Bohn die biedermeierische Eleganz — alles scheinbar aus der zu behandelnden Materie entsprungen, doch nur deshalb so glücklich gelöst, weil sie dem Naturell der Künstler ganz entsprechen.

Ein Wort noch zur literarischen Wahl: Kerners Reiseschatten wieder aufzulegen, war ein famoser Gedanke, dieses Buch schreit nach Bildern (es gibt noch ein paar andere Dinge, an denen man bisher vorbeisteuerte). Aber ob es notwendig war, Hauffs etwas wurmstichige Romane auszugraben, die beide stark nach Gartenlaube riechen, wäre doch zu diskutieren. Das Pasquill vom „Mann im Monde" — wenn es eins war! — gilt heute selbst bei Brillenschlangen und Hauff-Fanatikern als ein ausgemachter Parfümkitsch. Trotzdem sind diese Bücher so ausgezeichnet gemacht, daß man ihnen durchaus Erfolg wünscht.

Max Krell.

Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili. Mit 8 Original-Lithographien von Alois Kolb. Verlag Fritz Heyder. Berlin-Zehlendorf o. J. (1922).

Diese neue Ausgabe von Kleists dramatisch gestalteter Novelle ist sehr schön in Format (Gr. Qu.) und Druck (alte Goeschen-Antiqua). Wenn auch Kolbs nachschaffende Blätter nicht die absolute Prägnanz des Dichters erreichen, werden sie doch manchem eine angenehme Bildverwirklichung des Kleistschen Werkes sein. W.

Die Abenteuer Sindbads des Seefahrers Mit Steinzeichnungen von Otto Schubert. Zweiter Druck des Kreises. I—XXV auf Handbütten in Hlbpgm., v. Schubert kol. M. 36000.—; XXVI—C a. Handbütten in Hlbpgm. M.12000.—; 1—500 in Hlbpgm. M. 6000.—.

Shakespeare: Sonette. Mit Holzschnitten von Walter Teutsch. Dritter Druck des Kreises. I—XX auf Handbütten, Holzschn. auf Japan in Mappe M. 24000.—; XXI—C auf Handbütten in Hlbldr. M. 15000.—; 1—500 in Hlbldr. M.7500.— (Subskriptions-Preise). Verlag Arndt Beyer. Leipzig 1922.

„Der Kreis graphischer Künstler und Sammler", Leipzig, pflegt auch die Herausgabe schöner Bücher. Die zwei ersten Drucke liegen vor. Sie sind drucktechnisch gut gelungen (bei Hegner in Hellerau gedruckt). Die Illustrationen Schuberts sind oft nicht so überzeugend wie die Dichtung; wer in Slevogts Begleitung mit Sindbad fuhr, wird sie schwer ertragen. Ein weniger matter Ton als der gewählte wäre ihnen gewiß günstig. — Teutsch und die Sonnette Shakespeares geben einen besseren Zusammenklang, aber auch keineswegs immer. Figurenkompositionen sind seine Stärke nicht; es sei denn, daß sich ihnen ein

idyllisches Moment beigesellt. Das Blatt mit dem Hirten vorm Zelt ist sehr schön, nicht als einziges. Am besten gelungen sind eine Anzahl Kopfleisten und Schlußvignetten. Volksmärchen: wäre das nicht ein Thema für Teutsch? Wiese.

Als Jahresgabe für 1922 überreichte der Kunstbund Hamburg seinen Mitgliedern das Werk: *Hugo Meier-Thur: Welt-Wehe. Ein Schwarzweißspiel in Marmorätzungen zu einem Gedicht von August Stramm.*

„Die Blätter des Künstlers sind entstanden ohne Kenntnis der Dichtung. Um so bedeutsamer ist der reine Einklang, den beide Stücke miteinander machen." Dieser Einklang ist in der Tat da. Und wie Stramm sich seine eigene Technik schuf, so tat es auch Meier-Thur. Seine Marmorätzungen scheinen eine Nebenform der Lithographie; ihr Charakteristikum ist das weiße Hervortreten der Zeichnung auf dunklem Grund, wobei die Linie die nervöse Vielgestaltigkeit der Ätzung zeigt. Und es ist ein Erlebnis, das Meier-Thur uns durch diese Technik übermittelt; groß und einheitlich wie Stramms Dichtung. Man darf keine Worte dazu machen. Jedenfalls wird eine spätere Zeit solche Schöpfungen als besonders klaren Ausdruck der unsern schätzen und begehrenswert finden. — Der Druckvermerk lautet: Hamburger Handdrucke. Erstes Buch. Druck der Werkstatt Lerchenfeld zu Hamburg unter Leitung von Johannes Schulz. Die Auflage beträgt 300 Stück. Nr. 1—150 wurde gedruckt für die Mitglieder des Kunstbundes, Hamburg, als Gabe im Jahre 1922. Nr. 151—300 für den Verlag der Sturm in Berlin. — Neben dieser Gabe erhielten die Mitglieder des Bundes ferner: Jesus und Johannes am Jordan. Ein Sanggespräch von Wilhelm Niemeyer, und Helö, Kleine Geschichten von Siegfried Schott. Auch diese Werke erschienen zugleich im Buchhandel, im Verlag L. Friedrichsen & Co., Hamburg. M. 1000.—.

J. P. Hebel: Schwänke des rheinländischen Hausfreundes. Mit 32 Original-Lithographien von Dambacher. Mauritius-Verlag. Berlin 1922.

Der Text in seiner sachlich knappen Kraft erscheint hier mit Illustrationen eines Zeitgenossen Hebels. Das ganze Buch stellt einen vorzüglichen Neudruck der Stuttgarter illustrierten Ausgabe von 1842 dar. Dambacher ist eine Entdeckung. Ein Illustrator großen Formats. Ein volkstümlicher Dämon in der Linie Goya—E. T. A. Hoffmann—Daumier. Unheimliches liegt im Phlegma der verquetschten Köpfe, lallenden Gesichter und dicken, faul sich windenden Glieder. Landschaft und Menschenwelt als etwas tierhaft Untermenschliches. Das Dämonische steigert sich durch den scheinbar objektiven Vortrag, der ohne malerisches Ausschwingen noch das Monumentale, blockmäßig Sondernde des Empire hat und zugleich die Genauigkeit des Biedermeier. Weitere Texte mit Illustrationen dieses rätselhaften Menschen werden folgen und in „Kunst und Künstler" wird demnächst über ihn gehandelt werden. F. Roh.

Donaueschinger Passion Christi. Rolandverlag. München-Pasing 1922.

Teutscher Kalender. Rolandverlag. München-Pasing 1922. Beides herausgegeben von K. Pfister.

Diese Veröffentlichungen reproduzieren Holzschnittfolgen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in dankenswerter Weise, mit je einer kleinen, zurückhaltenden Einleitung. Die Passion, die Heitz 1904 bereits gebracht hat, auch nach Handschrift 424 der Fürstenbergischen Bibliothek, ist mit ihren leuchtenden Farben handkoloriert wiedergegeben und trifft in manchen Fällen den Ton alter Färbung. Das kindlich Untersetzte, gutmütig Runde, das den Gestalten gerade dieser schwäbischen Folge eignet, kommt gut heraus. Die Einleitung deutet Thema, Haltung und geschichtliche Stellung an. Der Kalender (ohne Farben) ist nach einem Exemplar der Münchner Staatsbibliothek hergestellt, das 1490 in Augsburg bei Hans Schönsperger erschien. Es ergötzt solcher Einblick in das metereologische, astrologische und medizinische Volkswissen des ausgehenden Mittelalters, wie es uns in verschiedenen Buchkalendern der achtziger und neunziger Jahre erhalten ist. Roh.

Ferner erschienen:

Goethe: Das Märchen. Mit einer signierten Original-Steinzeichnung von Max Slevogt. XVIII. Avalun-Druck. 250 num. Expl. Gedruckt im seltenen Tertia-Grad der Fleischmann-Antiqua von 1732, auf Bütten, bei Jakob Hegner, Hellerau. Hdbd. von P. A. Demeter, Hellerau. Nr. 31—135 in Gzldr., 136—250 in Gzpgm. Ca. M. 170000.— z. Zt. Avalun-Verlag, Hellerau.

Rudolf Großmann: Unold von Kaltenquell. 49 handkol. Steinzeichnungen. A. 60 Expl. auf Zandersbütten in Seide geb. (M. 75000.—). B. 120 Expl. auf deutschem Bütten (M. 50000.—). — Das Erscheinen des Werkes wird vom Verlag Paul Cassirer, Berlin, soeben gemeldet. Wir hatten Gelegenheit, bereits die Probedrucke einzusehen und müssen gestehen, daß dies Buch eine jener seltenen Kunstleistungen ist, in denen Wort und Bild, Müssen und Können und — echte Laune sich zu völliger Harmonie zusammenschlossen.

Jonathan Swift: Gullivers Reisen. Mit 60 Steinzeichnungen v. Otto Schubert. Fünfter Phantasus-Druck. 320 Expl. A: I—XX a. Zandersbütten, Lithos auf Japan, sign. und eine Orignalskizze. Hand-Maroquienbd. (M. 12000.—). B: 1-50. Hand-Kalbspgmbd (M. 7000.—). C: 51—200. Hand-Hlbpgmbd. (M. 5000.—). D: 201—300. Hand-Pappbd. (M. 3000.—). Phantasus-Verlag S. Buchenau & A. Häger. München 1922.

Walter Teutsch. Zu: Shakespeare, Sonette. Originalholzschnitt.

Mappenwerke

Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot im Haag (fünfzig ausgewählte Zeichnungen Rembrandts, seines Kreises und seiner Zeit in Farbenlichtdruck). Herausgegeben von Prof. Dr. Felix Becker. 1923. Verlag von Bernhard Tauchnitz, Leipzig.

Der ersten 1921 erschienenen Sammlung von fünfzig Altmeister-Zeichnungen, die der Herausgeber damals vorwiegend aus mitteldeutschem Besitz zusammengestellt hatte (eingehend in dieser Zeitschrift besprochen im XIV. Jahrgang, Heft 2), ist als weitere Publikation dieser groß angelegten Sammlung ein nicht minder wertvoller Band soeben an gleicher Stelle und in ähnlich technischer Vollkommenheit gefolgt, der sich diesmal auf eine einzige Privatsammlung beschränkt, der es allerdings an Weltruf nicht mangelt. Gab der erste Band an Vielseitigkeit des Materials gewissermaßen einen Ausschnitt europäischer Kunstgeschichte aus drei Jahrhunderten, so ist diesmal das Thema eng umrissen und in den Ablauf der Blüteperiode holländischer Malerei eingespannt. Alles überragender Mittelpunkt Rembrandt, von dem hier fünfzehn, meist noch nicht publizierte Handzeichnungen in bester originalgetreuer Wiedergabe veröffentlicht werden aus einem Schatz von 111 Arbeiten des Meisters, die die Sammlung Hofstede de Groot besitzt. An diese kostbaren Blätter, die für den Rembrandtforscher besonders instruktiv sind und das malerische Werk des Meisters in mehr als einer Beziehung vielsagend erhellen, schließen sich die Zeichnungen der Rembrandtschüler, und daß neben diesen einige der Hauptmeister wie Brouwer, Terborch, van Goyen, Ruisdael u. a. m. nicht fehlen, ist beinahe selbstverständlich. Über die Sammlung selbst, die der Besitzer schon bei Lebzeiten sowohl dem Rijksprentenkabinett in

Amsterdam wie seiner Vaterstadt Groningen vermacht hat, ist seinerzeit gerade in dieser Zeitschrift — Jahrg. 1916 und 1917 — von Dr. Hirschmann ausführlich berichtet worden. Was Felix Becker in seiner schönen Veröffentlichung zusammengestellt hat, gibt zunächst nur einen Ausschnitt des unerhört reichen Besitzes. Aber bleibt ihm auch diesmal der Erfolg treu — woran kaum zu zweifeln sein dürfte, da diese Dinge mit durchaus internationalem Gesicht den gesamten Weltkunstmarkt angehen — dann werden dieser ersten Veröffentlichung hoffentlich bald weitere über die Sammlung Hofstede de Groot folgen. Ziel des feinsinnigen Herausgebers und Kenners ist, nach und nach den gesamten noch unerschlossenen Schatz an Handzeichnungen zur europäischen Kunstgeschichte zu veröffentlichen, um damit der Forschung Grundlagen der Erkenntnis zu geben, die längst ersehnt, bisher immer noch fehlten, trotz all der prachtvollen Publikationen, die in den letzten 15 Jahren in ähnlicher Art über einzelne öffentliche Sammlungen erschienen sind. — Was Becker den fünfzig Reproduktionen seiner neuen Veröffentlichung wiederum an kritischem und erklärendem Apparat beigibt, ist ähnlich vorbildlich und einwandfrei wie beim ersten Bande. Hier bewegt er sich ganz auf dem Gebiete, dem er ein Leben stillen Forschens eigentlich gewidmet hat. Aber auch der Kennerschaft eines Hofstede setzt diese Veröffentlichung ein wundervolles Denkmal, zumal auch der Verlag sein Bestes hergegeben hat, um ein in jeder Beziehung einwandfreies Monumentalwerk herauszustellen. Biermann.

Die zweite Jahresgabe des „Kreises graphischer Künstler und Sammler", Leipzig (Verlag Arndt Beyer) ist nicht nur äußerlich vollkommener geworden. Es findet sich auch unter den 10 Blättern, die sie bietet, kaum eines, das nicht zumindest interessant wäre. Kubin, Schinnerer, Seewald sind mit guten und charakteristischen Blättern zur Stelle. „Die grüne Brücke" von Feininger ist eine der gelungensten Fassungen dieses von ihm oft angeschlagenen Themas. Die Kreidelithographie von Teutsch „Schlafende Nymphe" ist zwar nicht von jener bukolischherben Lebensfrische durchweht wie sein Holzschnitt im letzten „Jahrbuch der jungen Kunst", vermittelt aber nicht minder stark den Klang ihrer Sphäre: eines arkadischen Rokoko von papageienhafter Monotonie und flaumiger Tonigkeit. Graf Luckners „St. Georg" (Kaltnadel) zeugt von Talent für diesen erst jüngst durch eine größere Ausstellung bei Nicolai bekannt gewordenen Künstler. Wie es sich weiter entfaltet, wird davon abhängen, ob es mit gleicher Stärke voranschreitet wie es auftrat. Überraschend gelungen, in freiem, großen Wurf, ist Otto Schuberts „Elblandschaft" (farbige Lithographie). Von ihrer Naturhaftigkeit zu Jäckels kühl hingesponnenem Blatt tut eine Umstellung weh. Man überwindet sie aber im Genuß der letzten, vielleicht besten Blätter der Mappe: Hofers „Schlafende" (Tuschlithographie) ist für Hofers letztes Schaffen ein Höhepunkt, ist besser als alle Blätter seiner Mappe „Tanz", und Max Beckmanns „Vorstadtstraße" (Kaltnadel) wird, wie viele jüngere Arbeiten dieses Künstlers, ihre klassische Sachlichkeit innerhalb größter künstlerischer Konzentration ebenso sicher in die Zukunft tragen wie dies die Blätter eines Hirschvogels taten. — Hans Weigert, dem Leiter der Veröffentlichungen des Kreises, muß man nachrühmen, daß er mit Umsicht, Geschmack und Kennerschaft seine Sache vorwärtsbringt. — Erstaunlich niedrig sind die Subskriptionspreise für das Werk. Signierte Japan-Ausg. (Nr. I—XXV) M. 27000.—; signierte Ausg. (1—150) M. 10000.—; unsignierte Ausgabe (151—250) M. 3000.—.

Ernst Barlach: Die Wandlungen Gottes. Sieben Holzschnitte. Bei Paul Cassirer. Berlin 1922.

Es ist sehr dankenswert, daß der Verlag von diesem lapidaren Werk Barlachs nunmehr eine wohlfeile Ausgabe erscheinen ließ. Erlebnisse, die wie diese so im Allgemein-Menschlichen verankert liegen, gehören auch vor die Augen Vieler. — Nicht im gleichen Maße darf man das von Barlachs „Spiel" in drei Stücken: Der Findling, das gleichfalls in einfacher Ausgabe vorliegt, sagen. Was in des Künstlers Holzschnitten (zum größten Teil auch bei denen für dieses neue „Spiel") zu in sich ruhender künstlerischer Einheit zusammenschmilzt, ist in seinen Dichtungen verborgen und verhämmert, verschachtelt und vergeheimnist zwischen symbolische Dinge, Handlungen und Personen, die keine Erlösung übermitteln können, weil sie selbst unerlöst bleiben. Dazwischen klingen Widerklänge, schrillen Banalitäten außerhalb ihres Reiches. Der Zusammenklang in Hindemith'scher Musik ist demgegenüber weiter gediehen. — Im übrigen: scheint gerade bei einem Künstler wie Barlach das Bedürfnis natürlich, freizumachen, was Phantasie und Gedanken (um nicht Verstand zu sagen) mit ungewöhnlicher Spannung bedrängt. Einem Kokoschka geht es ähnlich. Die Resultate beider zu vergleichen, ist jedem an der Kunst unserer Zeit Interessierten zu empfehlen. Mir scheint Kokoschka der größere „Musiker", Barlach der größere „Tragöde". Am Sisyphusfelsen unserer Tage wälzen sie beide. W.

Carry Hauser: Hafenbilder. 6 Orig.-Steinzeichnungen. I—XV auf Van Geldern-Bütten in Hlbpgm.-Mappe. 1—50 auf Japan-Dokum. in Hlblwd.-Mappe. Verlag Karl König. Wien-Leipzig 1923.

Hauser ist uns als Mitglied der Künstlergemeinschaft „Der Fels" bereits geläufig. Das Thema, das er diesmal wählte, wird stets seinen romantischen Reiz behalten, für den Künstler wie für den Betrachter. Hauser wandelt es ohne Pathos

ab, mit solider Könnerschaft und ehrlichem Bemühen. Manchmal sieht seine Art ein wenig nach Rezept aus; daß sie indessen mehr ist, beweist ein Blatt wie der nächtlich in verrufener Gasse bummelnde Matrose. Die räumliche Klarheit, mit der es aufgebaut ist, teilen die meisten übrigen Blätter. W.

Ferner erschienen:

Bernhard Hoetger. Mappe II. 6 farbige Original-Steinzeichnungen von Hoetger-Worpswede mit einem auf den Stein geschriebenen Vorwort von V. C. Habicht. Ausgabe A: 10 Mappen mit einer besonderen Originalsteinzeichnung M. 45000.—; Ausgabe B: 50 Mappen M. 33000.—. Jedes Blatt signiert und numeriert. Auslieferung Curt Steinitz Verlag München.

Sepp Frank: Lukretia Borgia. Radierung Pl.-Gr. 56×52 cm. Num. und sign. 50 Expl. mit Rem. a. Bütten mit Chinaunterlage. 100 Expl. ohne Rem. a. Bütten. Grundpreis M. 400.— bzw. M. 250.— mal Schlüsselzahl (bei Ersch. 100) Verlag Graph. Kabinett Heinrich Staadt Wiesbaden.

Renée Sintenis: Tiere. 12 Rad. a. Kupfer, 18×20 cm. 1–XXX auf echt China in Hlbpgm.-Mappe. 1—70 auf deutsch. Bütten in Hlblw.-Mappe. Bei Erscheinen M. 65000 bzw. M. 45000. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Die Prestelgesellschaft in Frankfurt a. M. (Buchgasse 11a) lieferte eine neue Reihe Handzeichnungen in gewohnter Qualität der Reproduktion aus: Zeichnungen Alter deutscher Meister im Landesmuseum zu Braunschweig, herausgegeben von Eduard Flechsig. 400 num. Expl. 42 Blatt in Mappe. Grundpreis M. 175.—. — Für 1923 werden angekündigt: Zeichnungen Alter Niederländ. Meister des 15. und 16. Jahrhunderts im Landesmuseum zu Braunschweig u. Zeichnungen Alter Niederländ. Meister des 17. Jahrhunderts im Landesmuseum zu Braunschweig, beide herausgegeben von Flechsig, 23 bzw. 37 Blatt; ferner gibt Gustav Pauli heraus: Zeichnungen Alter Niederländ. Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. 36 Blatt. — In Vorbereitung sind: Zeichnungen Alter Meister im Museum zu Budapest und Zeichnungen Alter Meister in Weimar (III. Folge). — Wir erinnern Liebhaber von Handzeichnungen bei dieser Gelegenheit daran, daß die Prestelgesellschaft auch eine sehr gewählte Sammlung von Reproduktionen alter Handzeichnungen in Einzelblättern herausgab, die wohl größtenteils noch zu haben sein dürften. (Grundpreis M. 2.50.)

Einzelblätter

Sepp Frank: Flucht nach Ägypten. Orig.-Rad. Plgr. 51×53. 50 Expl. auf Bütten mit Chinaunterl., mit Rem. 100 Expl. auf Bütten, ohne Rem. — Emil Orlik: Morgenstimmung. Orig.-Rad. Plgr. 20×16. 30 Expl. auf Japan. 100 Expl. auf Bütten. — L. Pasternak: Bildnis Herm. Struck. Orig.-Rad. Plgr. 16×11. 50 Expl. auf Bütten, von beiden signiert. 100 Expl. auf Bütten, nur von P. signiert. Bildnis Tolstoi (n. d. Leben). Orig.-Rad. Plgr. 27×21. 10 Expl. auf Japan. 20 Expl. auf Bütten. — Hermann Struck: Gebet. Orig.-Rad. Plgr. 22×9. 100 Expl. auf Bütten. Alter Jude. Orig.-Rad. Plgr. 22×17,5. 100 Expl. auf Bütten. Winterlandschaft. Orig.-Rad. Plgr. 5,5×8. 100 Expl. auf Bütten. — Lesser Ury: Stehender weibl. Akt. Orig.-Rad. Plgr. 22×12. 100 Expl. auf Bütten. — Magnus Zeller: Salome. Orig.-Rad. Plgr. 27×16. 100 Expl. auf Bütten. Gewitter. Orig.-Rad. Plgr. 17,5×23. 100 Expl. auf Bütten. Alle Abzüge numeriert und signiert. Graph. Kabinett Heinrich Staadt, Wiesbaden.

Max Liebermann: Kunstreiterin. Lith. Stein-Gr. 27×31, Papier-Gr. 39×56 cm. Auf Bütten. M. 15000.— (freibleibend). Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Max Slevogt: 1. Der Geiger Andreas Weißgerber (stehend). Plgr. 32×24. A: 1—25, M. 75000.—; B: 1—75, M. 40000.—. 2. Der Geiger Andreas Weißgerber (Kopf). Bildgr. 14,5×9,5. A: 1—25, M. 50000.—; B: 1—75, M. 30000.—. Signiert. Verlag Galerie Arnold Graph. Kabinett, Dresden.

Der Markt

Berlin. Hollstein & Puppel. Kunstauktion XXIV. Kupferstiche. Radierungen. Handzeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Illustrierte Bücher. Montag, 26. Februar, bis Mittwoch, 28. Februar. Am letzten Tage gelangen Schweizer und skandinavische Blätter sowie die Bücher zur Versteigerung. Das Material ist auch diesmal an Zahl (1700) wie Qualität gleich stattlich. Besonders umfangreich vertreten sind Chodowiecki (auch mit Handzeichnungen!), Menzel, G. F. Schmidt. Es dürfte für manchen weniger kapitalkräftigen Sammler auch allerlei abfallen: Neben Bartsch, Bause, Dietrich u. a. ist beispielsweise Ludwig Emil Grimm ein liebenswürdiger Künstler gewesen, wenn er hier auch nur mit Bildnissen vertreten ist. — Für die Schweiz ist mit teilweise überaus kostbaren Blättern (wie denen nach Aberli) gesorgt und Skandinavien tritt selten in solchem Umfange auf deutschen Auktionen auf: Auch ein Zeichen der Zeit! — Die Bücherliste reicht vom Ausstellungs- und Oeuvre-Katalog bis zum Almanach und Matthäus Merians Theatrum Europaeum. Um die schöne Reichsdruckerei-Ausgabe der Illustrationen Menzels zu den Werken Friedrichs des Großen dürfte in diesen Tagen, die uns das schöne Oeuvre-Verzeichnis von Bock bescherten, ein doppelt heißer Kampf entbrennen. Und: auf die Preise kann man gespannt sein! Die Schätzungsliste bezieht

ſich auf einen Dollarſtand von 10000. — Für den 5.—9. Mai kündigt die Firma ihre XXV. Auktion an: Kupferſtiche, Radierungen, Holzſchnitte, Handzeichnungen alter Meiſter des 16.—18. Jahrhunderts. W.

Berlin. Das Antiquariat Emil Straßberg, Berlin-Wilmersdorf, verzeichnet in ſeiner Liſte Nr. 2 neben Kunſtliteratur eine große Anzahl illuſtrierter Bücher. Das ganz in Kupfer geſtochene Werkchen „Corona virtutum . . . Wenceslai etc.“, Prag 1657, iſt beſonders hervorzuheben.

Frankfurt a. M. Zinglers Kabinett: Lagerkatalog III. Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts. Bücher und Mappenwerke. — Solche Kataloge machen Freude. Keine Anſammlung von Allerlei. Wenig aber Qualität. 19. Jahrhundert: Daumier (139 Nr.), Hodler, Manet, Munch, Touloufe - Lautrec. 20. Jahrhundert: Barlach, Beckmann, Campendonk, Corinth, Feininger, Groſz, Großmann, Kirchner, Klee, Kokoſchka, Kubin, Pechſtein. Bücher und Mappen von gleich vorzüglicher Wahl. Preiſe: Grundpreiſe×Schlüſſelzahl. Satz- und Druckanordnung, geſchmacklich gut, von Max Woeller. W.

Frankfurt a. M. Wir ſchrieben im erſten Januarheft des Cicerone, S. 33, bei der Beſprechung des neueſten Graphik-Kataloges der Fa. Trittler, Frankfurt a. M., „. . . einigermaßen befremdlich iſt das Weglaſſen aller Preiſe wegen der momentanen wirtſchaftlichen Verhältniſſe“ uſw. (vgl. a. a. O.). — Der Inhaber der Firma, Herr Paul Schiltz, überſendet uns eine Erwiderung, deren weſentlichen Teil wir hiermit wiedergeben:

„Obſchon zugegeben werden muß, daß man über die hier angeſchnittene Frage, die übrigens von nicht zu unterſchätzendem Intereſſe iſt, verſchiedener Anſicht ſein kann, ſo glaube ich doch, einen derartigen Vorwurf mit triftigen Gründen zurückweiſen zu können. Abgeſehen davon, daß ein Katalog über moderne Graphik nicht mit dem eines Antiquariats verglichen werden kann, bin ich, da ſich ein Teil des Kataloges aus Verlagsblättern verſchiedenſter Verleger zuſammenſetzt, überhaupt nicht in der Lage, einen einheitlichen Grundpreis feſtzuſetzen; denn bald kommt eine Erhöhung von der Seite, bald von jener. Ich hätte dann während der zweimonatlichen Dauer der Anfertigung dauernd die Preiſe umändern können, und heute wäre der Katalog von dieſem Geſichtspunkte aus unbrauchbar. Der Leſer würde vollkommen falſch unterrichtet werden. Auch hält das Steigen des Goldwertes keineswegs mit den Graphik-Preiſen Schritt. Letztere bleiben immer mehr zurück. Ich würde alſo bald zu teuer ſein.“

Leipzig. Curt Naubert, Antiqu. Liſte XIV: Kuperſtiche und Radierungen des 16.—18. Jahrhunderts. — Liſte XV: Neuerwerbungen in Kupferſtichen. — Lagerkatalog 6: Kupferſtiche (beſonders reichhaltig: Karl Wilh. Kolbe). Handzeichnungen, Kunſtliteratur.

Leipzig. Auch in dieſem Frühjahr hat die Firma C. G. Boerner eine große Kupferſtichverſteigerung für die erſte Maiwoche angeſetzt. Es handelt ſich um den erſten Teil einer umfaſſenden Kupferſtichſammlung aus altem Leipziger Privatbeſitz, die vor etwa 100 Jahren geſammelt worden iſt. Sie enthält ähnlich der Sammlung Hofmann, die im Frühjahr 1922 von C. G. Boerner verſteigert wurde, eine Überſicht über das ganze Gebiet des alten Kupferſtiches vom 15. bis in das 19. Jahrhundert hinein. Von Hirſchvogel kommen nicht weniger als drei Blätter zur Verſteigerung. Hervorzuheben ſind ferner ſchöne Serien von Blättern von Dürer und Rembrandt, eine reiche Sammlung deutſcher Kleinmeiſter mit vielen Seltenheiten, eine kleine Sammlung Niellen und ein ungewöhnlich ſchönes 18. Jahrhundert, daß beſonders franzöſiſche Farbſtiche in beſter Qualität enthält. Der Katalog dürfte Anfang April erſcheinen.

München. Die Firmen Georg Dümlein und K. E. Maiſon geben gemeinſam (der Koſten wegen) den Katalog II heraus. Alte und moderne Graphik. Nr. 1—104: 16.—18. Jahrh., Nr. 105—129: 19.—20. Jahrh. U. a. ſchöne Blätter von Dürer, Rembrandt, Bonnet-Marin, Boucher-Demarteau, J. M. Moreau le J. — Gotthard Schuh, Aarau, von dem u. a. fünf Lithographien zu einem Geſang Rubindranath Tagores angekündigt werden, ſcheint in den zwei abgebildeten Blättern reichlich im Banne anderer Zeitgenoſſen. — Grundpreiſe mal B.-Börſenſchüſſel.

Heft 15 des „Pelikan“ enthält u. a. einen Aufſatz von Alfred Kubin: „Der Zeichner“ (ähnlich in Kubins „Von verſchiedenen Ebenen“, Verlag Gurlitt). Dazu werden zwei bisher unveröffentlichte Federzeichnungen Kubins, „Türkiſcher Krieger“ und „Pierrot mit Cello“ abgebildet.

Zu den Abbildungen

Die Wiedergabe der Arbeiten Max Beckmanns geſchieht mit freundlicher Genehmigung des Verlages R. Piper & Co., München, der uns die Kliſchees zur Verfügung ſtellte. — Die Holzſchnitte wurden von Walter Teutſch zu den Sonetten Shakeſpeares geſchnitten und mit Erlaubnis des Verlages Arndt Beyer, Leipzig, vom Stock gedruckt.

Sammlungen

Feste Coburg

Seit der Angliederung Coburgs an Bayern und der Berufung von Prof. Dr. Lud. Kämmerer als Direktor hat die Neuaufstellung der Kunstsammlung in dem von Bodo Ebhardt erbauten neuen Teil der Feste rasche Fortschritte gemacht und steht heute vor der Vollendung. Bei der Zusammensetzung der Sammlungen, die ja nie systematisch vergrößert wurden, sondern aus den Resten einer fürstlichen Hofhaltung und einzelnen Sammelliebhabereien der Fürsten erwachsen sind, mußte von vornherein auf einzelne in sich schon geschlossene Abteilungen hingearbeitet werden.

Die wesentlichsten Teile der Schausammlung sind in der sog. „steinernen Kemenate" untergebracht, die die beiden Burghöfe scheidet. Das Untergeschoß zeigt die Jagd- und Wagenkammer der Coburger Wettiner, meistens Arbeiten aus dem 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Zu den größten Merkwürdigkeiten in kulturhistorischer Beziehung gehören hier die vier Hochzeitswagen von 1527, 1586 und 1599.

Im Obergeschoß einer mächtigen Halle wird zur Zeit die Rüstkammer aufgestellt, deren Bestände wesentlich der Renaissancezeit entstammen. In zwei davorliegenden Zimmern werden die Andenken an Luther, der 1530 auf der Burg weilte, vereinigt. Der wichtigste Teil bildet eine Lutherbibliothek mit einzelnen Unikas.

Das zweite Geschoß wurde dazu bestimmt, die rein künstlerischen und kunstgewerblichen Gegenstände aufzunehmen. Hier ist auch das prachtvolle Jagdzimmer mit Intarsienarbeiten von 1630 einbezogen, das sich an die Wohnräume des Herzogs Karl Eduard anschließt, in dem, nicht allgemein zugänglich, auch die schönen Cranachs aufbewahrt sind. Die Ausstellungsräume, gut belichtet und gegliedert, umfassen vor allem die zahlreichen Holzplastiken des beginnenden 15. und 16. Jahrhunderts, Gemälde und Kacheln. Die rückwärtigen Räume sind für die Glas- und Keramiksammlung bestimmt. Besonders die Glassammlung ist mit ihren reichen Beständen von venetianischen, Email- und mitteldeutschen geschliffenen Gläsern zu den ersten Deutschlands zu rechnen. Die Aufstellung geschah in systematischer Entwicklungsfolge, mit klarer Scheidung von Wichtigem und Unwichtigem.

Der an die „Kemenate" anschließende „Kongreßbau", für gelegentliche Versammlungen bestimmt, blieb von Kunstwerken frei. Dagegen nimmt der „Herzoginbau" im Untergeschoß die Schlitten- und Wagenkammer, im 1. Stock den Nachlaß des Coburger Malers Max Brückner und im 2. Stock die außerordentlich umfangreiche und wertvolle graphische Sammlung (ca. 300000 Blatt), die Münzen- und Autographensammlung auf. Die Glas- und die graphische Sammlung, die noch nicht wissenschaftlich geordnet ist, sind erst jetzt in ihrer neuen Aufstellung der wissenschaftlichen Forschung zugänglich. G. L.

Amsterdam

Die unlängst hier gegründete Rembrandt-Vereinigung wies dem Reichsmuseum geschenkweise ein ganz im Stile van Dyks gehaltenes Gemälde des flämischen Meisters Joose Paepe („Venus en Adonis") und einen sogenannten Bodegone, aus der Schule von Sevilla, den frühen Werken des Velasquez nahestehend zu. Außerdem kamen durch die genannte Vereinigung an das Reichsmuseum ein Porträt des venezianischen Senators Vincenzo Zeno von Tintoretto, „Telemaque und Mentor" von G. B. Tiepolo und das berühmte Bildnis des Alcade de Corte von Goya. Der Vorsitzende der Rembrandt-Vereinigung schenkte dem Museum drei groß ausgeführte dekorative Wandgemälde von Barent Fabritius, drei Gleichnisse aus dem neuen Testament darstellend, die als protestantische kirchliche Kunst innerhalb der niederländischen Malerei einen ganz besonderen Platz einnehmen. H.

Frankfurt a. M.

In der Ausstellung von Werken von Karl Hofer in der Galerie Flechtheim erwarb die moderne Galerie in Prag die Landschaft „Passau", die Galerie in Lübeck das Bild „Der Dichter". Außerdem wurden drei Werke für eine Ausstellung in Japan erworben, von denen eines in das Museum von Kobe gelangen wird.

Haag

Aus dem Mauritshuis wurde die Leihgabe „Das Evangelium" von J. Vermeer van Delft durch den Besitzer Dr. Bredius zurückgezogen. Das Bild ist verkauft und soll, wie es heißt, nach Amerika gehen. H.

Hannover

Wie bereits an anderer Stelle gemeldet, ist kürzlich als Abteilungsleiter für die kunstge-

schichtliche Sammlung des Provinzialmuseums in Hannover an der Seite des Herrn Direktor Behnke, dem die allgemeine, rein technische Verwaltung des Hauses untersteht, der bisherige Assistent Dr. Alexander Dorner berufen worden. Diese Tatsache kennzeichnet vielverheißend den Beginn einer grundsätzlichen Neuregelung in den Hannoverschen Museumsverhältnissen, die endlich der seit Jahren geforderten, inneren Reorganisation zuzustreben scheint. In jedem Fall ist der Gedanke begrüßenswert, daß man von der unsinnigen Idee des Leine-Schlosses als Gesamtmuseum abgekommen ist, dafür aber das Provinzial-Museum als reines Museum der großen Kunst (Gemälde und Plastik) einrichten will, während das Kestner-Museum seinerseits die kunstgewerblichen Sammlungen vereinigen soll. Wird im Provinzial-Museum selbst durch geschickte und gar nicht allzu kostspielige innenarchitektonische Arbeiten räumlich eine neue Basis geschaffen, wird Hannover zweifellos bald eines der interessantesten und wertvollsten Museen der deutschen Provinz besitzen, dessen Reichtum bisher unter der unmöglichen Aufstellung und Anhäufung der Schätze gar nicht zur Geltung kommen konnte. — Rein kunstpolitisch muß es besonders begrüßt werden, daß — wie es scheint — auch das Haus Cumberland, dem ein wesentlicher Teil der im Provinzial-Museum vorhandenen Kunstwerke gehört, der geplanten Neuordnung grundsätzlich bereits zugestimmt hat. — Auf alle diese Dinge wird in einem anderen Zusammenhang später eingehender hinzuweisen sein. B.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Das Kronprinzenpalais hat sich Paul Klee geöffnet und gibt in der Hauptsache Aquarelle aus den Jahren 1921 und 1922, Blätter meist größeren Formats, die sich nicht in mehr spielendem Zusammenfügen erlesener Farbfiguren begnügen, sondern bestimmte Erscheinungen und besondere traumhafte Erlebnisse zum Gegenstand haben, dementsprechend auch danach streben, die Aufmerksamkeit auf das wesentliche Motiv zu konzentrieren, nicht sie über einen Teppich hin zu verteilen. Immer wieder zu bewundern ist der unerschöpfliche Reichtum fabelnder Phantasie, die Delikatesse und Musikalität im Kolorit, das spröde Filigran einer irrationalen, aber in ihrer Unausdeutbarkeit desto faszinierenderen Zeichnung. Somnambulisches geht mit einer geschmacklichen Reife und einem technischen Raffinement ohnegleichen nach wie vor die innigste Verbindung ein. Gewisse grundsätzliche Bedenken gegen eine sensitive und bizarre Ornamentik von feinstem Reiz aber schwachem Bedeutungsgehalt schwinden vor diesen mehr zum Bilde strebenden, darum doch keineswegs schwerfälligen Gestaltungen. Da ist etwa ein „Angler", ein kritzliges Figürchen im hohen Raum, über dem Bodenlosen schwebend in der Gondel seines Vorsichhinträumens. So wenig von Wasser zu sehen ist, — seine Magie wirkt über das ganze Blatt hin. Das Schlafen einer Stadt im Gespinste ihrer violetten und grünen Meditationen unter der Sanftmut des Mondes, das Erlöschen ätherischer Pflanzenwesen, das „einsame Lied", wie es melodisch hintreibt über dem Auf und Nieder der Ewigkeit, — das umgarnt in seiner geistigen Anmut und im Geheimnis seiner runenhaften Symbole den Sinn wie Musik von einem andern Stern. „Im Zeichen der Schnecke" heißt ein Blatt, wo aus der altehrwürdigen Volute eine wahrhaft tiefsinnige Akkordik lichtblauer und rosabrauner Farben und der Ausdruck urewiger Heiligkeit überhaupt entfaltet erscheint. Dann wieder glüht die rote und blaue Üppigkeit betörender „Giftbeeren" auf, schnurrt die merkwürdige „Zwitschermaschine", treibt die spangrüne „Vogel-Insel" in chimärischer Vertauschtheit der Gestalten wie der farbigen Stimmung einher. Kurzum eine Fülle der Visionen, nicht nur aparter Spielereien. Sie vor einem ganz breiten Kreise ausgestellt zu haben, das ist eine besonders tapfere und verdienstliche Tat der Museumsleitung gewesen.

Im Grunde ist das altheilige Asien in Klees Traumdichtungen unverfälschter enthalten als in der indischen Kunst von heute, die unmittelbar nebenan durch etwa hundert Aquarelle vertreten wird. Sofern diese irgendwie als repräsentativ gelten dürfen, kann man nur Entsetzen davor spüren, wie hier durch Europens billige Raffinements die Würde und strenge Lieblichkeit, die Empfindungstiefe und stilistische Präzision einer noch im 18. Jahrhundert (trotz auch damals schon einwirkender Okzidentalismen) unendlich kostbaren, gesammelten und formsicheren Kunst kläglich ruiniert worden ist. Diese natürlich durch manchen Rest alter Kultur der Linie und der Farbe, durch den Reflex einer wunderbaren und zarten Mythenwelt, durch die Reize ethnologischer Art usw. noch bestechenden Malereien sind nicht Beispiele einer künstlerischen Synthese, sondern Zeugnisse einer richtigen Bastardierung. Sie weisen noch manche Qualität der aparten Nüancierung der Tuschen, der Flächendisposition auf, die uns auch in der modernen Verwässerung noch erfreuen können, — zumal wenn wir die indische Primitive und die Moghulminiaturen einmal zu vergessen vermögen. Doch neigt diese ganze Kunst peinlich zum Parfümierten, zum Gefälligen und sogar Süßlichen. Die Umrisse sind bestenfalls Kalligraphie, die Farben boudoirhaft geziert. Eine fade Weiche und kosige Genäschigkeit liegt über dieser bis zum mondänen Kitsch etwa des Jugendstils grenzenden, wennschon nicht direkt ge-

schmacklosen Angelegenheit. Überflüssig, zu sagen, daß sich die deutschen Besucher hier uneingeschränkt entzücken und von dem ärgerlichen Gelächter über Klees Rätsel erholen. —

Artur Degner, ein Getreuer der Freien Sezession, zeigte im Euphorion-Verlag eine Reihe von Gemälden und Zeichnungen. Graphisch hat er keine rechte Physiognomie, wie denn Umriß, Akzentverteilung, Körperlichkeit bei Degner meist im Halben bleiben. Sein Temperament bedarf der pastosen Ölfarbe und weiß dann in einer kühn zusammenstreichenden Handschrift zu imponieren. Es ist in dieser Kunst eine bäurische Hartnäckigkeit, eine malerische Impetuosität, die zwar im Bildnis und erst recht dem Nackten gegenüber unzulänglich bleibt, jedoch der Klarheit norddeutscher Ebene und der Dramatik verstürmter Himmel einen energischen Ausdruck zu geben hat. Seestücke mit elementar vorrauschendem Wasser, aufgefurchten und vom Glutstoß der durchbrechenden Sonne erbrausenden Gewölken packen unmittelbar. Sonst trägt die Vitalität dieser Kunst keineswegs immer den Sieg über die mediale Materie davon: die heftigen Pinselstriche bleiben fleckig, im unruhigen Nebeneinander stehen, die Farben wirken kreidig und kreischig, der Raum füllt sich nicht recht mit spülender Luft. Antlitze wirken um so flacher, als die Faktur eigentlich herausspringende Körperform erwarten ließe; ein wie angeschmiertes Rot ist hier geradezu leidiges Kennzeichen dieses Künstlers. Die göttliche Lockerheit eines Corinth ist seiner verwandten, aber zähen und etwas ackernden Kraft nicht verliehen. Im Aquarell vollends führt Verve nicht immer zur Geschlossenheit. Doch bleibt eine nicht geringe Potenz durchgehends spürbar, trotz allem schlackigen Wesen. — Daneben sah man neue Graphik von M. Beckmann. —

Die Kunsthandlung Rosenthal stellte aus ihren Mappen eine kleine Auswahl deutscher Handzeichnungen und Aquarelle aus der Zeit von 1780—1850 zusammen, darunter besonders gute Blätter von Dillis und Rottmann, einen sehr liebenswürdigen Bürkel und aus Privatbesitz beigesteuerte Stücke von W. v. Kobell.

Willi Wolfradt.

Zwei Ausstellungen in der Petersburger Eremitage

Meine früheren Mitteilungen über die neuen Arrangements in der Eremitage sind noch durch einige Angaben über zwei temporäre Ausstellungen speziellen Charakters zu ergänzen.

Von größtem wissenschaftlichen und künstlerischen Interesse ist die „Ausstellung Sassanidischer Altertümer", welche nicht nur aus den eigenen Sammlungen der Eremitage zusammengestellt wurde, sondern auch sonst starke Bereicherung erfuhr. Viele Exponate stammen aus der „Russischen Akademie der Wissenschaften", aus den ehemaligen Stroganoffschen sowie einigen sonstigen Sammlungen, ferner fand hier die bedeutende Kollektion des Grafen A. A. Bobrinsky Aufstellung, welche jetzt Eigentum der während der Revolutionsjahre gegründeten neuen „Akademie für Geschichte der materiellen Kultur" in Petersburg ist. Der Begriff sassanidischer Kunst mit all ihren Verzweigungen wurde hier zeitlich und örtlich recht weit gefaßt, welchen Standpunkt Joseph Orbeli in dem einleitenden Aufsatz zum Ausstellungsführer historisch begründet. Den Mittelpunkt der Ausstellung bilden natürlich die herrlichen Gold- und Silbergeräte, die zum Teil aus den Tafeln des von dem unvergeßlichen Eremitagekonservators Jakow Iwanowitsch Smirnoff 1909 herausgegebenen Atlas „Argenterie Orientale" sowie auch aus dem großen Werke der Mohammedanischen Ausstellung in München bekannt sind. In der Katalogisierung der Exponate sind diese beiden Publikationen überall berücksichtigt. Unter den weniger zahlreichen sassanidischen Bronzegegenständen bilden die kaukasischen Kessel, meist daghestanischen Ursprungs, eine besondere, bisher noch wenig erforschte Gruppe. Zu erwähnen sind noch eine Anzahl geschnittener Steine in besonders typischen Exemplaren und last not least die kostbare Sammlung sassanidischer Münzen aus dem Besitz der Eremitage, die zu den vollständigsten auf diesem Gebiete zählt.

Schließlich sei noch bemerkt, daß, wie Orbeli in der erwähnten Einleitung mitteilt, im literarischen Nachlaß J. J. Smirnoffs sich der seinerzeit in Aussicht gestellte Textband zur „Argenterie Orientale" in fast fertigem Zustande vorfindet, dessen Veröffentlichung natürlich mehr als wünschenswert ist.

Ganz aus dem Rahmen der Sammelgebiete der Ermitage fällt die zweite Ausstellung unter der Flagge „Altrussische Kirchenkunst", die ihr Entstehen rein äußerlichen Umständen verdankt.

Wie bekannt, verordnete die Sowjetregierung im vorigen Jahre die Requirierung sämtlicher im Kirchenbesitz befindlicher Kultgeräte und sonstiger Gegenstände aus Edelmetallen, welche dann verkauft werden sollten, um zur Linderung der Hungersnot im Wolgagebiet bedeutende Summen zu liefern. Kunstwerke und überhaupt Gegenstände von musealem und historischem Wert unterlagen dieser Liquidation nicht und wurden der obersten Museumsverwaltung, dem sogenannten „Glawmusej", überlassen. Für die den Kirchen Petersburgs und Umgegend entnommenen Kunstwerke bildete die Eremitage die offizielle, zeitweilige Ablieferungsstelle, und die allmähliche Inventarisierung der hier angehäuften Kirchenschätze von künstlerischer Bedeutung erweckte den Wunsch, solche öffentlich als ein Ganzes auszustellen.

Die Ausstellung füllt sieben Säle der oberen Etage der sogenannten Alten Eremitage und geht

bis auf die letzten Jahrzehnete des 17. Jahrhunderts zurück. Besonders glänzend ist selbstredend das 18. Jahrhundert aus den prachtliebenden Zeiten der Zarinnen Elisabeth Petrowna und Katharina II. vertreten, dann auch das russische Empire Alexanders I. Es handelt sich überall um die verschiedenartigen Geräte des griechisch-orthodoxen Kultus, Kirchenleuchter und Kronleuchter, Kreuze und kostbare Evangelieneinbände sowie eine ganze Anzahl von Heiligenbildern in ihren reichen Umrahmungen — alles in Edelmetall, getrieben und ziseliert, oft überreich mit farbigen Steinen, Perlen, Email usw. geschmückt. Überwiegend sind es Arbeiten bekannter Petersburger und Moskauer Meister; aber auch einige ausländische Werke sind vorhanden, so ein großer Weihkessel des Königsberger Goldschmieds Kraus aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts und einige Kirchengeräte des Franzosen M. G. Biennais nach Zeichnungen von Percier, welche Alexander I. beim Einzug der alliierten Truppen in Paris für die Kasankathedrale bestellte. P. E.

Brüssel

Eine retrospektive Ausstellung von knapp hundert Gemälden alter belgischer Meister, die während des November im Brüsseler „Cercle artistique" zu sehen war, geht im kommenden Mai nach Paris. Ausstellungsort sind die Räume in den „Jeu de Paume"-Sälen. Die Kosten sind auf 100000 Frs. veranschlagt; sie werden zu gleichen Hälften von der belgischen und von der französischen Regierung getragen. Einen besonderen Glanz wird die Ausstellung dadurch erhalten, daß ihr von belgischer Seite einige Memlinks, die „Anbetung des Lamm Gottes" von den Brüdern van Eyck, „Das letzte Abendmahl" von Dirk Bouts, von französischer Seite ein Gemälde aus Lyon von van der Goes hinzugefügt werden soll. Der Gedanke zu dieser Belgien-Ausstellung in Paris wurde durch jene retrospektive Ausstellung niederländischer Kunst erweckt, die im vorigen Jahre unter Mithilfe der niederländischen Regierung in Paris gezeigt worden ist. H.

Dresden

In Dresden ist ein neues graphisches Kabinett entstanden. Daß bei dem Photographen Hugo Erfurth geistigere Interessen beteiligt waren an dem Entschluß, seine wirkliche Kennerschaft in den Dienst der modernen Graphik zu stellen, beweist die Ausstellung, mit der er sein Unternehmen in seinen vornehmen Räumen in der Zinzendorfstraße eröffnete. In selten umfänglicher, an Probe- und Zustandsdrucken reicher Weise zeigte er das graphische Werk Oskar Kokoschkas.

Graphik eines Malers trägt immer noch andere Bedingungen in sich als Graphik des Nur-Graphikers, und gerade einem Künstler von der Sensibilität Kokoschkas wird man gerne in jenem Schaffensgebiete belauschen, wo sich ursprüngliche Regung spontaner, eine im Malwerk manchmal hemmende Abwegigkeit rückhaltloser äußern kann. Daß das keine Wesensteilung zu sein braucht, wie z. B. bei Slevogt, dem Fabulierer mit dem Stift, dem Realisten mit dem Pinsel, beweist die ganze Reihe der hier gezeigten Blätter von den frühen zu „Träumende Knaben" aus der Wiener noch an Kliemt anklingenden Zeit, über die bis zur Grimmasse eindringlichen „Menschenköpfe", die schon wie Ausblicke in große Ruhe anmutenden biblischen Szenen der „Bachkantate"blätter bis zu den jüngsten „Variationen über ein Thema" — und den letzten Bildniszeichnungen: überall der gleiche Prickel malerischer Reizsamkeit, wie er auf den Gemälden Farbe um Farbe aus dem Grunde lockt, das gleiche zuckende Leben, das stoßend und schmeichelnd alles Dargestellte in seine Bewegung zwingt. Nur noch hüllenloser tritt all dies hier in der Graphik auf, noch direkter läßt sich graphologisch jene innere Bestimmtheit, jene bis zur Qual gesteigerte Nervosität herauslesen, aus Strichen und Kurven, Querlagen und Schwüngen, wie sie in Zärtlichkeit und Härte, in Frivolität und Andacht das innerste Leben dieses Menschen am Objekt des Schaubaren dartut.

Im Schöpferischen ist alles weniger durch das Material als trotz ihm erreicht. Kokoschka zeichnet, lithographiert, radiert (die wenigen radierten Blätter zu Orpheus sind hier besonders bedeutungsvoll). Aber er geht nicht aus von der bestimmten Möglichkeit einer Technik, sie in ihre äußersten Konsequenzen führend, sondern läßt sich gleichsam in ihr nieder, der Grundton seines Duktus bleibt der alte (die Radierungen sind genau besehen weniger geritzt als gezeichnet) und läßt sich dann von den Möglichkeiten des Materials nie überraschen, fügt sie seinem Formenreichtum ein und schaltet mit ihnen, auch von der speziellen Technik gelöst, weiter. Eine Materialfremdheit fast — Scheu vor der Materie wird man angesichts des geistigen Grundzugs seines Wesens sagen — die aber doch die leisesten Gerechtigkeiten der bedingenden Materie erfühlt und auskostend gestaltet. Wie gehetzt greift er zu einem Mittel, sich auszudrücken — zum Pinselstiel z. B., den er in die Tusche taucht — und aus dem Mittel heraus — dem Holz, das immer wieder zum Absetzen, zum Neueintauchen zwingt — wächst ihm die Form, dies stoßhafte Konstruieren, z. B. mit dem schnellen und plötzlichen Fahren, hastig und gereizt. Und immer bleibt die Technik dem innersten Wesen verbunden, untertan.

Auch in der Beziehung zum Modell ein interessantes Hin und Wider: die Variationen über ein Thema machen es deutlich: fünfmal der gleiche Mädchenkopf. In der Variierung aber wird der Kampf deutlich, der sich heimlich gleichsam zwischen Porträtist und Porträtiertem abspielt, in dem einmal das Modell, ein ander-

mal der Gestalter Sieger bleibt, einmal aus den zum Kunstwerk gebundenen Schwingungen das Wesen des Dargestellten, ein andermal das des Künstlers zwingend hervorstößt. Doch mit dieser Bemerkung wird ein kunstphilosophisches Problem berührt, dessen weitere Verfolgung grundsätzlichen Untersuchungen überlassen bleiben muß.

Die Basis des Erfurthschen Unternehmens wird erweitert durch Ausstellungen von Graphik des 19. Jahrhunderts, denen zur Zeit der schöne Mittelraum vorbehalten bleibt. Zeichnungen von C. D. Friedrich, Carus, Öhme, Menzel u. a. finden sich in dem reichen Besitz, dessen Ausbreitung vor Liebhabern und Sammlern besonderen Dank verdient. —

Die zweite Ausstellung Erfurths (Januar—Februar) zeigt das Werk des Berliner Illustrators Heinrich Zille, ein wirklich begrüßenswerter und für den Ernst des Unternehmens zeugender Versuch, von der über die Tageszeichnung weit hinausreichenden Bedeutung dieses still weiterarbeitenden Kleinmeisters überzeugende Eindrücke zu vermitteln. Was in den „Lustigen Blättern" für Stunden ergötzte, was in den Zille-Albums gesammelt als bittere Zeitchronik erscheint, enthüllt hier, gereinigt von Sensation und unterstrichener Absicht, seinen reinen künstlerischen Wert. Die Zeichnungen vor allem zeigen ein Empfinden für inneren Bau und für Tonigkeit, wie sie nur ganz reine Kunst aufzuweisen hat. Und die scharfe Dissonanz zwischen krassem Darstellungsstoff und wirklich inniger Darstellungsform — die zartgetönten Bleistiftzeichnungen in ihren warmen Klängen — heben diese Kunst in ihre ganz eigene Sphäre. Gewiß, sie gehört in den größeren Zusammenhang jener damals gepflegten sozialen Kunst. Aber ihr Mitempfinden, die tiefste menschliche Wurzel jener Kunst, wird nicht wie dort, doch meist von außen herangetragen, tendenzhaft, sondern quillt aus einem Mitleben, aus brüderlichem Verstehen, Bedauern und Verzeihen eines gütigen und weiten Herzens. Und die Kameraden und Kameradinnen vom Wedding wußten das und nahmen ihren Freund Zille immer gern und wie ihresgleichen unter sich auf, hielten, wenn er bei ihnen zeichnete, Störungen fern, und brachten ihm dann auch zu seinem sechzigsten Geburtstag einen Veilchenstrauß. Charles Louis Philippe lebte ähnlich auf dem Montparnasse. Und auch noch die Satire ist so ganz frei von Tendenz. Man vergleiche sie mit der auch in den Ausdrucksmitteln so ganz anders gearteten des George Groß, und man spürt, wie auch die Anklage bei Zille noch eingebettet ist in innige, alles aufnehmende Güte. Der weiche Strich des Zilleschen Stiftes erscheint wie ihr materialer Ausdruck.

Aquarelle des Kokoschka-Schülers K. F. Gotsch geben diesmal noch ein vorzügliches Beispiel für die jüngste Entwicklung. Dieser junge Künstler bringt in die eruptive Farbigkeit, die er mit seinem Meister gemein hat, eine starke, aufs Konstruktive gerichtete Note. Eine an dieser Stelle schon öfters besprochene bewußte Primitivität ist auch in seinen Blättern (besonders in den Lithographien) zu bemerken, wirkt aber in ihrem Geladensein mit Empfindung, die von starken künstlerischen Mitteln getragen wird, durchaus echt und überzeugend. Diesen Künstler der Öffentlichkeit zugeführt zu haben, ist ein Verdienst Erfurths, das den Ernst dieses jungen Unternehmens ebenso dartut, wie die reiche Ausstellung von zeitgenössischer Graphik bester Namen sein künstlerisches und sachliches Ausmaß zeigt. O. S.

Erfurt

Die Februar-Ausstellung im Kunstverein bringt Graphik aus dem Verlag Paul Cassirer: Holzschnitte, Radierungen, Lithographien und Originalzeichnnngen von Barlach, Gaul, Großmann, Grosz, Hübner, Kollwitz, Lehmbruck, Kokoschka, ergänzt aus Erfurter Museums- und Privatbesitz. Über den Wert der Blätter, die das Profiel des jeweiligen Künstlers scharf herausarbeiten, braucht nichts mehr gesagt zu werden. Inhaltlich sind sie zum großen Teil Klage und Anklage, Dokumente einer von Not und Elend zerrissenen, von inneren und äußeren Stürmen gepeitschten Zeit. Doch wird nur selten — wie bei George Grosz und Käthe Kollwitz — ein bewußt soziales Pathos, ein stärkerer politischer Unterton vernehmbar. Erlösend wirken dagegen die von keiner inneren Problematik berührten, köstlich lebendigen Tierskizzen des Altmeisters Gaul.

Interessant war eine Gegenüberstellung mit ausgewählter Graphik von Dürer in den technisch bewundernswerten Wiedergaben der Reichsdruckerei, die in den übrigen Räumen des Kunstvereins zu sehen war. Jetzt ist diese Ausstellung abgelöst durch eine lokal- und kulturgeschichtlich bedeutsame Schau „Dalberg und seine Zeit", die in zeitgenössischen Bildnissen, Darstellungen und Briefen ein reiches Bild vom Erfurter Geistesleben des späteren 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts vermittelt. Diese Ausstellung ist die Illustrierung eines Vortrages „Erfurter Geistesleben im Zeitalter Dalbergs", mit dem der Literarhistoriker Dr. Schulze-Maizier die beiden Vortragszyklen des Kunstvereins über das Thema „Alt-Erfurt" abschloß. Dr. P.

Madrid / Die Ausstellungen in der „Galeria Sagaseta"

Da bisher in Madrid kein Überfluß war an für kleinere Kollektiv- und Sonderausstellungen eigens eingerichteten und ständig zu diesem Zweck zur Verfügung stehenden Lokalitäten, ist die Eröffnung eines neuen Kunstsalons, der „Galeria Sagaseta", entschieden zu begrüßen. Die gediegen

und geschmackvoll ausgestatteten Räume stehen in Verbindung mit einer gut geführten Antiquitätenhandlung und einer von der besten Madrider Gesellschaft besuchten Teestube; dazu ist das Gebäude an der „Plaza de las Cortes“, in unmittelbarer Nähe des „Palace Hotel“, sehr günstig gelegen.

Das im Spätherbst 1922 seiner Bestimmung übergebene Unternehmen hat sich bis jetzt mit drei aufeinander folgenden Ausstellungen recht gut eingeführt.

Den Anfang machte ein katalanischer Landschafter, Ponz Arnau, der aufs neue den Beweis lieferte, daß in seiner engeren Heimat gerade dieser Zweig der Malerei mit besonderem Erfolg gepflegt wird und sich als würdiger Nachfolger seinen bereits berühmten Landsleuten: Mir, Rusinol, Raurich, anschließt.

An zweiter Stelle kam die von D. Félix Labat geschaffene Sammlung alter Gemälde, die den Kennern der in Madrid in Privatbesitz verborgenen Kunstschätze nicht fremd ist und namentlich gute Italiener und Niederländer, darunter verschiedene Primitive, außer den Meistern spanischer Schulen verschiedener Epochen: Greco, Ribera, Zurbaran, Goya, Eugenio Lucas, enthält.

Am meisten dürfte in Deutschland die erst vor wenig Tagen geschlossene Ausstellung des Münchner Habermannschülers, Bernd Terhorst, interessieren, die erfreulicherweise als ein voller und schöner Erfolg bezeichnet werden kann. — Was das hiesige Publikum und die Kritik besonders an Terhorsts Malweise anerkannt hat, ist, daß er weder pedantisch und eigensinnig die in einer anderen Umgebung gesammelten Erfahrungen auf ein vollkommen neues und fremdartiges Milieu übertragen möchte, noch sich in einer unpersönlichen Nachahmung von Vorbildern, mit denen er unvermittelt in engeren Kontakt kommt, verliert. Dies sind ja die beiden Gefahren, denen nur selten ein aus nördlichen Ländern stammender Maler, wenn er nach Spanien kommt, entgeht. Charakteristisch für die Kunst Terhorsts ist die große Gewissenhaftigkeit und Ehrlichkeit, mit der er, ohne im geringsten auf bisher angeeignete Kenntnisse und Fertigkeiten zu verzichten, sich mit ihm bis dahin unbekannten Problemen des Lichtes und der Farbe auseinandersetzt. Es gibt kaum eine Aufgabe, an die er sich nicht heranwagt, und meist gelingt es ihm, eine glückliche, originelle und künstlerische Lösung zu finden.

Die Bilder und Studien, die in Madrid ausgestellt wurden (der Katalog enthält beinahe hundert Nummern) sind die Ausbeute eines rund einjährigen Aufenthaltes in Spanien, namentlich einer Reise durch Andalusien und Nord-Marokko. Man wird wohl selten einen Künstler finden, bei dem sich in dem Grade ein Verständnis für die allermodernsten Bestrebungen und die Achtung vor der Überlieferung ergänzen. Soweit man dies nach der hiesigen Ausstellung beurteilen kann, kommt vielleicht die Eigenart Terhorsts mehr noch in seinen Landschaften, als in seinen Porträts zum Ausdruck. Das, was ihn im spanischen Landschaftsbild besonders fesselt, ist das Konstruktive, der Rhythmus, die Bewegung in den Gebirgsformen; hinzu kommt eine stark bewußte Vereinfachung und Stilisierung, doch mit feinfühliger Vermeidung jeder Übertreibung, kurz ein Expressionismus im besten Sinne des Wortes.

Eine Klasse für sich nimmt das Gemälde ein, das als „Komposition, Küste von Afrika“ bezeichnet ist. Es ist ohne Zweifel die ausgereifte Frucht einer bestimmten Entwicklungsperiode eines noch jugendlichen und talentvollen Künstlers, der uns mit dieser Ausstellung ein ziemlich vollständiges Bekenntnis ablegt, und wir können uns Rechenschaft geben, was dieser junge Mann vielleicht noch einmal wird leisten können, wenn das Leben ihm erlaubt, den Weg weiter zu verfolgen, den er jetzt zielbewußt zu bahnen sich anschickt. Es ist zu hoffen, daß Bernd Terhorst künstlerisch auch weiterhin fest in Deutschland verankert bleibt; aber ebensowenig ist wohl daran zu zweifeln, daß für seinen Werdegang der Aufenthalt in Spanien stets eine wichtige Etappe bedeuten wird. Alfred Demiani.

München

Bei Thannhauser konnte man — beinah ein Wunder im ausgepumpten Deutschland — ausgezeichnete Stücke klassischer Europäer sehen, und zwar von Cézanne, Renoir, van Gogh und manchen Anderen. Ein weiteres Zimmer zeigte Aquarelle von Unold, Landschaften in breiter stiller Tonfülle und angenehmer Auswiegung der Massen. Sämtlich aus neuester Zeit. Nicht befriedigen konnten die Arbeiten von Paul Elsas, der in seiner dünnflächigen Schichtung blasser oder dämmernder Farben und schemenhaften Phantasie nicht hinaus kommt über religiös dosiertes Kunstgewerbe. Einige Stücke des späten Corinth, die im Nebenraum überfielen, rauschten dagegen, so sehr sie oft bloße Improvisation bleiben, mit Naturkraft über den Beschauer hin. Im Hauptsaal dann verwandtes Erlebnis, wenn auch gebändigter und nordischer gekühlt im Feuer: Eine große Ausstellung neuerer Malereien von Liebermann. Virtuose Bildnisse (Selbstporträts, Thannhauser, Einstein mit träumendem Ausdruck, einer Rarität bei Liebermann). Dann Herbst- und Sommerland, alles — gegen Corinth — mit Grau gedämpft und unmerklich ins knapp Geometrische gebannt.

Nicht genug kann man die Münchener ermahnen, keine Ausstellung der Graphischen Sammlung (Neue Pinakothek) zu versäumen. Was in diesen lichten Hallen geboten wird, ist immer wieder erstaunlich. Wer die schnell wechselnden Ausstellungen etwa ein Jahr lang lückenlos an sich vorüberziehen läßt, hat (ohne Billett!) eine bewegende Kunstreise hinter sich. Die große

soziale Bedeutung dieser Einrichtung scheint immer noch nicht voll erkannt. Das verarmende Volk mache sich klar, daß hier die einzige Stätte ist, wo es ohne geringstes Entgelt beste Kunst in dauerndem Wechsel erleben kann. Jede Schulklasse, jeder kunsthungrige, frierend herumschleichende Rentner, jeder darbende Kunstschüler gehört hierhin. Denn hier gibt es weder die Ausrede des Kupferstichkabinetts („es dauert zu lange"), noch die der großen Kunsthandlungen („Eintritt zu hoch"), noch die der Pinakotheken („das kennen wir nun schon"). Die Hallen müssen endlich, soweit schweifender, wechselnder, und dabei intimer Kunstgenuß in Frage kommt, zu einem stillen Mittelpunkt der Stadt werden. Zugleich Entlastung des eigentlichen Studienraums zugunsten der Wissenschaftler. (Freilich erleben auch diese die großen Vergleichsreihen nur im Ausstellungssaal.)

Es soll nun nicht behauptet sein, daß gerade die Ausstellung Peter von Halm ein entscheidendes Ereignis sei, denn dieser Graphiker stellt nicht gerade irgendwelche Weiterbildung dar. Vollkommen in Anschauungsform und Lebensgefühl des 19. Jahrhunderts wurzelnd und auch darin verbleibend, mutet er uns an wie ein Stück ruhiger Vergangenheit. Auch in dem Sinn, daß es sich meist um Bildungspoesie handelt, da vorwiegend Kunst über Kunst gegeben wurde, von der freiesten Nachschaffung bis zur getreuesten Reproduktion. Über der ganzen Schau liegt etwas Wehmütiges, denn sie sollte das Lebenswerk des eben in den Ruhestand getretenen Lehrers der Akademie ausbreiten, wurde aber durch den jähen Tod Halms zu einem Nachruf. Man empfindet so doppelten Abschied vor einer Kunst, die sich lautlose Objektivität zum Ziel gesetzt hatte, in einer milden Andacht vor schon geformtem Gut verharrte, aber auch echte Landschaftstöne hören ließ. Porträttreue und der kunsthistorische Instinkt Halms, der sich wiederholt auch literarisch betätigt hat, führten folgerichtig in die Bahn des Reproduktionsstechers. Aber edelster Art. Er wollte nie mechanisch abklatschen, sondern in gefühltester Form die Farben in die Tonschwebungen des Schwarzweiß umsetzen. Aber gerade damit ist auch erklärt, warum die heutige Generation, die wieder anders visiert, in Halm nicht mehr den „idealen" (objektiven) Reproduzenten schlechthin sieht, sondern auch bei ihm geheime Umstilisierung wahrnimmt, deutlich bedingt aus einem zart impressionistischem Sehen der Zeit. Nicht nur bei Wiedergabe vorbarocker Kunstwerke wird das allmählich offenbar.

F. Roh.

Wiesbaden

Der nassauische Kunstverein bringt eine Graphikausstellung, in der eine Reihe führender Namen in trefflicher und so reicher Auswahl vertreten sind, daß der Beschauer nicht nur zu einer blendenden Gesamtwirkung vereinigte Nippproben erhält, sondern vor den einzelnen Persönlichkeiten zu Einblick und Urteil gelangt.

In seiner schweren Kraft und satten Ironie entfaltet sich hier Nolde. Kokoschkas Temperament sprüht in dem hinzuckenden Geknatter seiner Strichführung, Schmidt-Rottluf wirft seine schwerblütigen Aphorismen dazwischen, Groß seine geistreichen Stenogramme, Heckel wühlt aus betonter Häßlichkeit des Lebens Wahrheit auf, Beckmann — hier erstmalig in größerer Kollektion — erzwingt nachhaltige Eindrücke in seinem bis zum Grauen gesteigerten Sarkasmus der Situation. Einige neue Blätter von Kubin zeigen den Geistesverwandten Goyas auf gewohnter Höhe. Felix Müller, diesmal mit Bildnissen vertreten, zeigt sich in ihnen als herber Realist von ungalanter Genialität. Eine ruhige Note zwischen den erregenden Bekenntnissen bringt der vielseitige Oppler mit seinen schönen Architekturen. In das Reich einer kindlich heitern Phantastik führen die Holzschnitte von Maria Uhden und Schrimpf.

In breiter Front entrollt sich die westdeutsche Kunst. Es trifft sich glücklich, daß hier gerade Lücken gefüllt werden konnten, die in der Rheinlandausstellung aus Gründen engherziger Zufälligkeit klaffen mußten. Hier begrüßen wir vor allem Lehmbruck und Seehaus, die unvergeßlichen Toten, den feinen Phantasten Campendonk, Isselmann, den Exotiker Rohlfs, den stets interessierenden, in der Graphik eine besondere romantische Note entfaltenden Eberz, den stilsicheren Nauen, Mulot, der in streng gezogener Grenze Treffliches leistet, den urwüchsigen Barlach. Ein noch wenig bekannter Name mag hervorgezogen werden: die kölnische Künstlerin Lotte Prechner. Eine stark zupackende Kraft, in Richtung und Temperament der Kollwitz sich nähernd. Soziale Motive sind Hauptthema. Die „Flüchtlinge", ein schwermassig hingesetztes Wolkenmotiv, ein in kühner Verkürzung gegebener „Schmerzenskopf" sind wuchtige Leistungen, vor denen wir das Ausströmen heißblütiger Energie empfinden und davon gefesselt werden.

ch.

Neue Bücher

Mörike-Album von Moritz von Schwind. Herausgegeben von Walther Eggert Windegg. 4°. 16 S. u. XVI T. Verlag C. H. Beck. München 1922.

Die C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck hat die Schwindliteratur um ein kostbares Werk bereichert. In 16 originalgroßen einfarbigen Lichtdrucktafeln hat der als Mörikeforscher wie Schwindbiograph gleich verdienstvolle Herausgeber die ihm zugänglichen Bildkompositionen Schwinds zu Dichtungen von Mörike zusammengestellt und in einer warmen Einführung aus

dem köstlichen Briefwechsel der beiden hinzugefügt, was zum Verständnis dieser Werke wie des Freundschaftsverhältnisses der beiden Poeten erforderlich erschien. Damit ist ein von dem Dichter gehegter Wunsch, daß „ein ganzes Heft Darstellungen, darunter ... vor allem Ihre Rahel. Ihr sicherer Mann und die Pfarrgartenszene zusammengestellt werden sollte" noch in späte erfreuliche Erfüllung gegangen, und zwar in einer so vorzüglichen Ausführung, daß auch des Künstlers Forderung, daß (dabei) „die Handschrift wiedergegeben würde" nachträglich voll entsprochen ist. Wenn es erst an Hand dieser trefflichen Nachbildungen möglich erscheint, die Poesie und den Humor dieser seither nur in geringwertigen Reproduktionen bekannten Bilddichtungen restlos auf sich wirken zu lassen, wenn die folgenden Tafeln — zehn Bilder vom Lebenslauf des magern Pferdls aus dem Märchen „Der Bauer und sein Sohn" — die hier besonders liebenswürdige Erzählerkunst Schwinds in ihrer ganzen Anmut enthüllen, so kommt es dem Beschauer vollends erst beim Durchblättern der sieben Entwürfe zur „Schönen Lau" zum Bewußtsein, wie wenig die trockenen Linienradierungen Julius Naues, die bislang allein die Kenntnis dieser Kompositionen vermittelt haben, der geistvoll lebendigen Zeichnungsweise des Meisters gerecht zu werden vermochten.

Die neue Publikation will nur dem ästhetischen Genuß an diesen herrlichen Zeichnungen dienen, die zu den anmutigsten Eingebungen der Schwindschen Muse gehören. Die kunstgeschichtlichen Fragen, die gerade bei den „Lau"-Entwürfen noch in Schwebe sind, bleiben ohne jede Berücksichtigung. In ihrer suchenden Linienführung und der Vernachlässigung der Einzelheiten (wie z. B. der Hände) sind die vorliegenden Zeichnungen zweifellos als die ersten Skizzen zu den Kompositionen aufzufassen. Wenn man nicht annehmen will, daß der Meister, der damals gleichzeitig an dem großen Melusinenzyklus arbeitete, die Lau-Entwürfe unvollendet gelassen habe, und daß erst nach seinem Tode diese Skizzen von Julius Naue in den Details ergänzt worden seien, müssen auch bildmäßig durchgeführte Reinzeichnungen von Schwinds eigener Hand vorgelegen haben. Dafür spricht, daß Schwind von den als fertig bezeichneten Kompositionen Durchzeichnungen an den Dichter gesandt hat, die allerdings „kaum mehr als die Anordnung zur Anschauung bringen sollten", aber leider auch verschollen sind. Jedenfalls wäre es mit des Künstlers Abneigung gegen jeden Eingriff in sein geistiges Eigentum nicht in Einklang zu bringen, daß er selbst eine bildmäßige Durchführung seiner Skizzen fremder Arbeit überlassen habe. — Ebensowenig Klarheit besteht noch über die Zahl der Kompositionen. Schwind spricht in seinen Briefen an Mörike von acht Zeichnungen, während von diesem nur sieben Blätter erwähnt werden. Von den Entwürfen waren zur Zeit nur fünf aufzufinden; die beiden fehlenden sind durch eine, in der Gruppierung abweichende Federskizze bzw. eine spätere Aquarellwiederholung ersetzt. Die verschollene achte Komposition wollte man in einem Blatte des Stuttgarter Kupferstichkabinetts: „Wie die Lau von den Wassergeistern verspottet wird" (reprod. in Klassiker d. Kunst Bd. 9, S. 490) gefunden haben. Ein Vergleich mit den neu veröffentlichten Entwürfen zeigt jedoch so starke stilistische Abweichungen und zeichnerische Ungeschicklichkeiten, daß dieses Blatt als Fälschung aus dem Schwindwerk wieder ausgeschieden werden muß. In öffentlichem wie privatem Besitz (wie im Darmstädter Museum, in der Familie Schwinds) lassen sich noch mehrere Detailstudien zu dem Zyklus nachweisen, die in kunsthistorischem Interesse wohl hätten erwähnt werden sollen.

Ebenso ließe sich die auf der Schlußtafel wiedergegebene Zeichnung zu der Novelle Lucie Gelmeroth, die, auf dem Einschlagbogen einer Schwindschen Sendung befindlich, von Mörike glücklich gerettet und anscheinend in ihrem beschädigten Teile von ihm mit der Feder nachgezeichnet wurde, noch durch ein Studienblatt im Besitze der Familie von Ravenstein ergänzen. Nach des Künstlers eigenen Angaben waren „ein Initial da und sechs Blätter von dem Kindertheater und der Flucht auf dem kleinen Pferd". Daß auch eine prächtige Zeichnung zu dem Gedicht „Schön-Rohtraut" noch erhalten ist, wurde leider erst nach Veröffentlichung des Mörike-Albums bekannt. O. Weigmann.

Ein Handlexikon für Kunstsammler[1]

Bei Ulrico Hoepli in Mailand ist kürzlich in dritter Auflage das italienische Handlexikon von L. de Mauri erschienen, das auf der Grundlage universalen Wissens und eines geradezu erstaunlichen Fleißes ein lexikographisches Kompendium der schönen und angewandten Künste gibt. Ähnliches existiert — soweit ich sehe — noch in keiner kunstgeschichtlichen Literatur irgend eines Landes, obwohl dieses Beispiel eigentlich längst hätte zur Nachahmung verlocken müssen. Denn mag auch bei der Anlage dieses voluminösen und reich illustrierten Werkes in klein Oktavformat im allgemeinen wohl sehr stark der italienischen Einstellung Rechnung getragen worden sein, so muß doch gesagt werden, daß die Anlage des Ganzen das Buch eigentlich jedem Kunstfreund unentbehrlich macht, der einigermaßen die italienische Sprache beherrscht. Der inneren Aufgliederung des Stoffgebietes nach ist dieses Handbuch schlechterdings mustergültig. Die lexikographische Knappheit ist mit einer Präzision durch-

[1] L. De Mauri, L'Amatore di Oggetti d'Arte e di Curiosità. Terza Edizione. Con 233 Incisioni, 104 Tavole e nummere Marche: Ulrico Hoepli, Milano 1922.

geführt, die alles Wissenswerte und Wichtige auf ein Minimum reduziert und die jeweils den einzelnen Abteilungen vorangestellten, allgemein orientierenden Einleitungen, die vor allem technisch ausgezeichnet unterrichten, sind von einer Bravour, die dem universalen Kopf des Herausgebers ein ausgezeichnetes Zeugnis ausstellt. Das gesamte Gebiet aber der bildenden Kunst ist in diesem Handbuch thematisch aufgeteilt und zu seinem Recht gekommen. Malerei, Graphik, Bildhauerei, diese ihren verschiedenen Techniken nach behandelt, Möbel, Glas, Uhren, Waffen, geschnittene Steine und vieles andere, haben in diesem Kompendium, das jedem Sammler und Fachmann unentbehrlich sein könnte, ihre besondere Berücksichtigung im Sinne eines Künstlerlexikons erfahren, unterstützt von einem reichen Bildmaterial, das sich bis auf die Signaturen erstreckt. Index und Register unterstützen ihrerseits die praktische Handhabe dieses rund 1100 Seiten umfassenden Bandes, der in jeder Hinsicht eine Musterleistung darstellt, die sich durch die Praxis von selbst in ihrem Wert bewähren muß und deshalb allen Sammlern und Händlern nur wärmstens empfohlen werden kann. B.

Justis „Winckelmann"

Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Dritte Auflage, 1923. Verlag von F. C. W. Vogel, Leipzig.

Nachdem die zweite noch von Justi selbst bearbeitete, 1898 erschienene Winckelmann-Biographie beinahe zwanzig Jahre vergriffen war, hat der Verlag das berühmte Werk des 1912 in Bonn verstorbenen Gelehrten eben jetzt in einer drucktechnisch vollendeten Neuauflage herausgebracht, deren Durchsicht dem Leipziger Museumsdirektor Julius Vogel gedankt wird, der als einer der besten Kenner dieser Zeit, schon bei der zweiten Auflage die Durchsicht der Korrekturbogen, Herstellung der Register usw. besorgt hatte. Abgesehen von einzelnen Berichtigungen kleiner Versehen und Zitate sowie der Vervollständigung der literarischen Hinweise hat der Herausgeber der dritten Auflage das dreibändige Werk in seiner ursprünglichen Form unberührt gelassen. So wird dies klassische Werk deutscher Kunstgeschichtsschreibung, über dessen Bedeutung an dieser Stelle kaum noch etwas gesagt zu werden braucht, auch weiterhin seine Aufgabe fortsetzen, Spiegelbild vielleicht der wichtigsten Epoche in dem neuen deutschen Geistesleben zu sein, deren Fundamente noch immer Untergrund deutscher klassischen Bildung und jedweder ästhetischen Betrachtung sind, so sehr es oftmals auch scheinen möchte, als habe die Gegenwart das Erbe eines Winckelmann längst beiseite geschoben. Selbst wenn dies der Fall, bliebe dennoch das in Justis Arbeit verkörperte unvergängliche Dokument deutscher Gelehrtenarbeit bestehen, der eines der wichtigsten Werke der Weltliteratur gedankt wird, dessen Bedeutung in jedem Sinne mit dem Fortschreiten der Zeiten wächst. Vielleicht wird die dritte Auflage sogar schneller vergriffen sein als der Verlag denkt und sich auch am äußeren Erfolg gerade in dieser Zeit das Unvergängliche der Arbeit erweisen. Das möchten wir dem Andenken Justis — aber auch der in jeder Beziehung vorbildlichen Arbeit von Verleger und Bearbeiter herzlichst wünschen. B.

Max Osborn: Max Pechstein[1]

Diese stattliche Biographie und künstlerische Würdigung eines der führenden jüngeren deutschen Maler ist mit einem verschwenderischen Reichtum an Abbildungen und farbigen Beilagen ausgestattet und präsentiert sich auch sonst in einem so wohlgelungenen äußeren Gewande, daß man sich vielleicht doch einen Augenblick die Frage vorlegen darf, ob solcher Aufwand in der Tat auch dem inneren Werte des Buches entspricht. Das bezieht sich weniger auf die Kunst eines Pechstein, über die Abschließendes vielleicht erst in Jahrzehnten gesagt werden kann, als auf den breit angelegten textlichen Aufbau des Buches, in dem sich Osborn von der besten Seite seines schönen rheinischen Temperamentes zeigt. Halten wir grundsätzlich auch werdender Kunst gegenüber die knappeste Prägung des Wortes — heute mehr denn je — für das einzig richtige, so muß man doch dem Osbornschen Text das Kompliment machen, daß Verfasser, entzündet an den Lebensschicksalen seines „Helden", so voll der inneren Fülle und Freude ist, daß die vielen Seiten des Buches dem Leser mit einer Leichtigkeit eingehen, die die Lektüre direkt zu einem nicht alltäglichen Genuß macht. Wie aber hat sich Osborn auch in das Werk des Künstlers eingesehen, wie diesem abenteuerlich explosiven Leben eines Pechstein den romantischen Zauber entlockt und wie endlich dieses Schicksal im großen als typisch für die Sehnsucht einer neuen Jugend anschaulich zu machen verstanden! Immer ist er restlos Bejaher, von keinerlei Bedenken beschwert, durch keinerlei zeitgenössische Modeströmung beeinflußt. Er liebt den Menschen Pechstein nicht weniger als seine Kunst, und daß er in Beiden die Totalität eines zielbewußten Willens sieht, muß auch jeden von uns, die wir aus der Nähe die Entwicklung dieses ursprünglichen Temperaments beobachten konnten, absolut überzeugen. Im ganzen hat Osborn das rein Biographische sehr geschickt mit der künstlerischen Entfaltung des Werkes selbst zu verbinden gewußt. Und es ist sicher kein bloßer Zufall, wenn in diesem Sinne die Reise nach der Südsee, die durch Pechsteins eigene Tagebuchblätter vielsagend unterstrichen ist, im Gesamtaufbau der textlichen Anlage gewissermaßen als Höhepunkt der dramatischen Handlung er-

[1] Im Propyläen-Verlag, Berlin 1923.

scheint. Pechstein darf sich zu seinem neuesten Biographen aufrichtig beglückwünschen, Osborn nicht minder auch zu diesem Thema, das seinem Temperamente bis zum letzten entgegengekommen ist. Das Buch ist als Ganzes zweifellos eines der anregendsten Kunstbücher der neueren Literatur und wird sich, wie wir hoffen, bald allgemeiner Beliebtheit erfreuen. Biermann.

Georg Dehio, Das Straßburger Münster. Verlag R. Piper & Co. 40 Seiten Text und 77 Abbildungen auf Tafeln, gr. 8°. München 1922.

Dieses prächtige Buch verdankt seine Entstehung einer in langen Jahren des Zusammenlebens immer tiefer gewordenen Liebe, die nun nach gewaltsamer Trennung in einer Stunde innerer Sammlung das ausspricht, was persönlichstes Erlebnis war, aber auf Widerhall in den Herzen aller derer rechnen kann, denen das Münster in Straßburg als wundervollstes Zeugnis unserer mittelalterlichen Kunst unvergessen vor Augen steht; an dieser Liebe wird sich auch der Enthusiasmus wecken, der über geschichtliche und künstlerische Betrachtung hinaus unsere Erinnerung und Sehnsucht in die Zukunft trägt. Dehio wendet sich nicht an die Gelehrten, seine Schrift will zu allen reden, die mit der künstlerischen Vergangenheit des deutschen Volkes soweit in Fühlung stehen, daß sie aus ihr einen lebendigen Inhalt schöpfen können.

Die Worte wollen nach Dehios Aussage nur die Betrachtung der Tafeln erleichtern, sie sind aber mehr, mir scheinen sie das Wesentliche zu sein; bei ihrer plastischen Ausdruckskraft wird, wer das Münster genauer kennt, nur selten genötigt sein, nach den Bildern zu suchen. Dem Laien werden diese aber eine sehr willkommene Hilfe bieten. Wissenschaftliche Ziele verfolgt das Buch nicht, es ist eine Geschichte in großen Zügen, die nur hin und wieder einmal zu eingehenderer Betrachtung innehält. Mit Einzelheiten der Darstellung kann und darf man füglich nicht rechten; bei Heranziehung aller neueren Forschungen würden sich manche Züge in dem Gesamtbild ein wenig verschieben. Einzelne Abbildungen sind im Ausschnitt nicht gerade glücklich gewählt, namentlich auf Seite 52 und 66, bei den Skulpturen wäre die Wiedergabe einiger Figuren und Köpfe in größerem Maßstabe erwünscht gewesen. Die Ausstattung ist trefflich, unwillkürlich fragt man sich, warum Dehios Geschichte der deutschen Kunst nicht in einem ähnlich würdigen Gewande dem deutschen Volke dargeboten ist. Gall.

Das alte Bremen. Herausgegeben vom Focke-Museum für Bremische Altertümer. Insel-Verlag. Leipzig 1922.

Eine positive Erscheinung in der Flut der Materialveröffentlichungen. Hundert äußerst klare Abbildungen. Zunächst die wichtigsten Stadtpläne und Totalansichten zur Geschichte des Gesamtgefüges. (Leider die Steinzeichnung aus der Vogelschau von Eltzner nicht schon hier angeschlossen.) Dann Einzelanblicke in angenehmer Folge. Die knappe, übersichtliche Einleitung von Dr. J. Focke nur das erste Thema gebend, die Bildung des Stadtplans bis 1850. Dann springt der Text unter die Einzelblätter. Unter jeder Ansicht nun kurzer Hinweis auf Bedeutung und Datum der Glieder im Bilde. Etwa so, wie ein Sammler seine Architekturstiche dem Freunde nur an Hand des Blattes selber deuten und erklären will. So von der ersten bis zur letzten Zeile bezogen auf sichtbares Material. Ein Vorzug, der dem Buch zugute kommen muß, nicht nur, weil es als Einführung auch Ungeschulten dienen will Dabei kaum Architekturphotos. Beinah durchgehend alte Ansichten, so daß die Sehform der Vergangenheit mitspricht. F. Roh.

Minnelieder aus Österreich. Dichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts. Mit einem Anhang der mittelhochdeutschen Texte. Ausgewählt und neu übertragen von Dr. Leo Grünstein. Wien 1921. Österr. Verlagsanstalt Ed. Hölzel & Co.

Wenn der Verfasser dieser reizenden mittelalterlichen Anthologie zu Beginn des Vorwortes bekennt, die Sehnsucht nach den reinen Quellen geistigen Erlebens, wie sie uns aus den Kulturleistungen deutscher Vergangenheit entgegenstürmen, habe dieses Büchlein entstehen lassen, so möchte gerade dieser Stimmung die werbende Kraft innewohnen, auch bei dem Leser jene Sehnsucht zu erwecken, sich von diesem zierlichen kleinen Führer durch die Schächte deutscher Vergangenheit leiten zu lassen, wo in verschwenderischer, von dem Staub der Jahrhunderte unberührter Pracht die Geistesschätze — noch immer allzuvielen fast unbekannt — ausgestreut liegen. Die neue Übertragung Grünsteins fügt sich unter sehr glücklicher Anpassung an das Original überall in eine sinngemäße moderne Sprachform; ein beigegebener Anhang der Urtexte ermöglicht den unmittelbaren Vergleich zwischen Original und Übersetzung. Die sich auf österreichischen Ursprung beschränkende Auswahl gibt doch ein ziemlich abgerundetes Bild der Entwicklung, da ja die bald nach 1150 einsetzende erste Blüte deutscher Kunstlyrik im österreichischen Donautal ihre Heimat hatte. Die kurzen, frischen, meist einstrophigen Gedichten des Kürenbergers und Dietmars von Aiste machen den Anfang; daran schließt die etwas blutleere, aber in der Form sehr elegante, reflexiv gerichtete Lyrik Reinmars. In den Mittelpunkt ist die überragende Gestalt Walters v. d. Vogelweide gestellt, der die Lyrik aus dieser ihr drohenden Gefahr der Erstarrung rettete. Die derbe höfische Dorfpoesie Neithards und seiner Nachahmer, die zierlichen, durch starkes Naturgefühl ausgezeichneten Lieder Ulrichs von Liechtenstein und seiner Schule und endlich

die gekünstelt dialektischen Verse des Wolkensteiners bilden den Abschluß. Diese auch buchtechnisch äußerst geschmackvoll ausgestattete Liedersammlung birgt ihren Hauptschmuck in den dem Miniaturenschmuck der berühmten Manessieschen Handschrift, dieser reichsten mittelhochdeutschen Liederhandschrift, entnommenen farbigen Einschaltblättern mit den Wappen und Bildnissen der einzelnen Minnesänger, die nach einem neuen Verfahren für Farbenphotographie hergestellt wurden und in farbigem Eindruck den köstlichen Heidelberger Originalen sehr nahe kommen. Reichliche bibliographische Hinweise erleichtern die nähere Orientierung. So ist diese stilvolle kleine Anthologie zu einem rechten Vademecum berufen, für alle, die aus dem Schönsten, was deutsche mittelalterliche Dichtung geschaffen, sich in stillen Stunden Tröstung zu schaffen suchen in den Nöten unserer Zeit.

Hans Vollmer.

Verschiedenes

Bodes Museumsstiftung

Durch die Presse ging die Nachricht, daß Wilhelm v. Bode die ihm anläßlich seines fünfzigjährigen Dienstjubiläums von deutschen und ausländischen Verehrern zur Verfügung gestellte Summe von einigen hundert Millionen dem preußischen Kultusministerium zum Ausbau des Dahlemer Asiatischen Museums als Stiftung angeboten hat. Welche Stellung das Ministerium dazu einnehmen wird, das bekanntlich vor Jahresfrist das Angebot von drei Millionen aus dem Erlös der Bibliotheksversteigerung abzulehnen sich genötigt sah, ist noch nicht mitgeteilt worden; es wäre verfrüht, diese noch schwebende Angelegenheit bereits der öffentlichen Kritik zu unterziehen. Doch läßt sich voraussehen, daß die Bedenken, welche s. Zt. die Behörden bestimmt haben, auch heute noch geltend gemacht werden müssen. Der Staat kann schwerlich für Museumszwecke noch größere Aufwendungen machen als bisher; eben dies würde er aber zu tun gezwungen sein, um Bodes für ihre Bestimmung allein nicht ausreichende Stiftungssumme so zu ergänzen, daß die Angelegenheit definitiv zu regeln wäre. Vor uns liegt der preußische Haushaltsplan für 1923, der für museale Ausgaben ohnedies den etwa hundertfachen Betrag vorsieht wie für die Förderung der Schaffenden. Dies Mißverhältnis darf gewiß nicht noch verschlechtert werden! Der bekannte Plan des früheren Generaldirektors, die vereinigten asiatischen Sammlungen nach Dahlem hinauszulegen, gefährdet bei heutigen Verkehrsverhältnissen die Publizität der ausgestellten Schätze. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus erscheint die Vereinigung der gesamten mittelmeerischen Kunst fast wichtiger als die der asiatischen. Es soll Platz geschaffen werden für die bislang magazinierten Gipsabgüsse nach der italienischen Plastik; aber auch über die Wichtigkeit eines Gipsmuseums wird man verschiedener Ansicht sein können. So bleibt zu hoffen, daß es dem Stifter vor allem um Unterstützung der öffentlichen Kunstpflege überhaupt geht, nicht um Durchsetzung eines großzügigen, aber offenbar veralteten Projekts, — und daß er also dem Staat jenes Geschenk zur freien Verfügung überläßt. Die ostasiatische Sammlung aber sollte uns nun baldmöglichst in den dafür eingerichteten Räumen des früheren Kunstgewerbemuseums zugänglich gemacht werden, ob dies nun die endgültige Aufstellung sein wird oder eine provisorische.

Wolfradt.

Eintrittspreise in den Berliner Kunstsammlungen

Der preußische Landtag hat ohne Erörterung ein Gesuch des Reichswirtschaftsverbandes bildender Künstler um Wiedereinführung des freien Zutritts zu den staatlichen Museen für Künstler abgewiesen. Künstlervertreter überhaupt dabei zu hören, hielt man nicht für notwendig. Dieses Sichhinwegsetzen über berufliche Notwendigkeiten solcher Kreise und Stände, die dem politischen und wirtschaftlichen Leben ferner stehen, wird allmählich unerträglich. Es wird zugleich eine Lächerlichkeit, wenn man sich einmal klar macht, daß die Herren auf dem Pfennig sitzen, aber die Taler durch ein Loch in der Tasche verlieren. Das durchschnittliche Eintrittsgeld von M. 5.— für Inländer in einer Zeit, da die Straßenbahnfahrt das Viezrigfache kostet, ist ein Witz; das von M. 25 — für Ausländer, die sich für den Dollar 25000 Mark kaufen, eine Fahrlässigkeit. Wenn man endlich die Eintrittspreise den Verhältnissen anzupassen sich entschließen würde — und man würde gut 1000 Mark von Ausländern erheben können —, so müßte man sich kaum über die berechtigten Wünsche schaffender Künstler hinwegsetzen.

Wolfradt.

Eine Wiener Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst

Nachdem die Vorbereitungen zu einer von verschiedenen Seiten angeregten und von vielen Kunstfreunden als ein dringendes Bedürfnis angesehenen Gesellschaft im Interesse moderner Kunstpflege soweit gediehen sind, daß bereits das Arbeitsprogramm für das laufende Jahr feststeht, ist die Konstituierung der Vereinigung Tatsache geworden. Hauptzweck der Gesellschaft soll es sein, durch Veranstaltung von öffentlichen Ausstellungen zu wirken, die über dem allgemeinen Niveau der bestehenden Gruppen stehen werden, und hierbei sowohl österreichische wie auch ausländische Künstler und Kunstgruppen zu Worte kommen zu lassen. Die Gesellschaft sieht außerdem die Ausstellung österreichischer Kunst im Ausland vor, Propaganda mittels Vorträgen, Erwerbungen von Kunstwerken zugunsten der öster-

reichischen Galerien (Staatsgalerie und Albertina) und endlich Unterstützung der Sammeltätigkeit der Mitglieder und Förderung des neuen Geisteslebens überhaupt. Für das erste Jahr sind vorgesehen: 1. Ausstellung Kokoschka; 2. Ausstellung deutscher moderner Kunst; 3. Ausstellung russischer Kunst u. a. m.

Berlin

Ein Freundeskreis der Schule Reimann hat sich gebildet, der einen Zusammenschluß aller Freunde und Förderer künstlerischer und kunstgewerblicher Bestrebungen bezweckt durch künstlerische und gesellschaftliche Veranstaltungen.

Brüssel

An die Spitze der hiesigen Akademie ist vor einiger Zeit der bekannte Architekt Victor Horta berufen worden. Seine bereits 1913 aufgestellten Forderungen nach einer neuzeitlichen Veränderung der akademischen Lehrgänge hat er jetzt in die Tat umgesetzt. Die Akademie ist jetzt in drei Abteilungen: Zeichenschule, technische Schule für dekorative Künste, Akademie für schöne Künste, eingeteilt. In den drei Lehrgängen der letztgenannten Abteilung kann jeder Lehrer die ihm eigene Methode anwenden. Betont wird, daß es hier nicht mehr um eigentliche Unterweisung, sondern um die Entdeckung und Pflege von persönlichen Eigenschaften der Schüler geht. Durch die Reform der Akademie hofft man auf Zustrom auch seitens ausländischer Kunststudenten. H.

Haag

Hier wurde eine Vincent van Gogh-Gesellschaft gegründet, die teilweise die Ziele verfolgt wie die deutsche Marées-Gesellschaft. Doch geht es nicht nur um die Pflege künstlerischer Produktion (Ausgabe von Mappen, Jahrbücher), sondern gemäß dem Lebensbeispiele des gewählten Vorbildes um die Knüpfung enger menschlicher Beziehungen zwischen den Schaffenden aller Länder. Man wird zu diesem Zweck Zusammenkünfte und Vorlesungen abhalten und konnte bereits für den Deutschen Armin T. Wegner, der im Haag im Dezember aus seinen Werken vortrug, warme Teilnahme in Publikumskreisen wecken. Das Sekretariat befindet sich im Haag, Jan Pieters Coenstr. 29. H.

Messina

Ein Beispiel für wissenschaftlich treue Restaurationsarbeit hat Riccardo de Bacci-Venuti gegeben. Das durch das Erdbeben von 1908 in Messina zerstörte Altarbild von Gerolamo Alibrandi (XVI. Jahrh.) in der Kirche von S. Nicolò hat er nach langer mühevoller und gewissenhafter Arbeit zusammengesetzt und ergänzt. Dem Bilde, das 448×346 cm mißt, fehlen verschiedene Teile (aus dem Schutt wurden 298 Fragmente gerettet), deren Ergänzung durch einen feinen Farbenstrich zur Orientierung abgegrenzt ist. Eine fehlende größere Figurengruppe ist in neutraler flacher Farbe gegeben und die einzelnen Figuren in schwachem Helldunkel angedeutet. Somit hat das Werk seine Farbenharmonie behalten und der Beschauer und besonders der Studierende kann sich einerseits von der ursprünglichen Komposition genau Rechenschaft geben, anderseits das originale Stadium von dem modernen leicht unterscheiden, eine Tatsache, die trotz ihrem wissenschaftlichen Werte bisher leider selten berücksichtigt worden ist. A. G.

Petersburg

Am 21. Januar wurde aus der Gemäldesammlung der Eremitage das Bildchen „Das zerbrochene Ei" von Frans Mieris d. Ä. entwendet. Das Gemälde stammt aus der Galerie des Grafen Brühl und figuriert in dessen Galeriewerk laut dem Stich von Maitte. P. E.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 5	15. März	Heft 5	7. März
„ 6	29. März	„ 6	21. März
„ 7	12. April	„ 7	5. April

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Neu erworbene Bilder von Schnorr in der National-Galerie

Erläutert aus seinen Briefen von LUDWIG JUSTI
Mit 1 Abbildung im Text und 2 Abbildungen auf 1 Tafel

Seit langem bewahrt die National-Galerie das ehrwürdige Hauptwerk der Nazarener, die Wandgemälde der Casa Bartholdy. Schon unter Friedrich Wilhelm IV. wurde in den vierziger Jahren ein Versuch zu ihrer Übertragung gemacht, 1888 kam die ganze Folge nach Berlin. Cornelius, Overbeck, Veit und Wilhelm v. Schadow zeigen sich da in der Reinheit jugendlicher Begeisterung und in der Kraft neuen Wollens. Auf der anderen Seite stehen des greisen Cornelius Kartons zum Berliner Camposanto. Einzelne Tafelbilder kommen hinzu: von Cornelius Hagen und die Rheintöchter; von Overbeck ein kleiner Bildniskopf und dann das Brustbild Pforrs am Fenster, eine ganz ausgezeichnete Arbeit, voll fein empfundener Erinnerung an alte Kunst, auch in der Farbe meisterlich durchgeführt; von Wilhelm Schadow eine weibliche Halbfigur, die freilich schon aus der nazarenischen Anschauung herausführt. Von Philipp Veit konnte vor kurzem ein bedeutendes Gemälde erworben werden, die lebensgroße Gestalt der Religion, thronend vor dem Kolosseum, der Stätte so vieler Martyrien, Marterwerkzeuge zu ihren Füßen; bezeichnet 1819, entstanden im Zusammenhang mit dem kurz vorher im Vatikan gemalten Fresko.

Von den jüngeren Nazarenern, Schnorr, Steinle, Rethel, sind aus altem Besitz einige Kartons vorhanden, berühmt die Rethelschen für Aachen. An Tafelbildern der allzu glatt gemalte Bonifacius von Rethel; glücklicherweise wurde neuerdings sein kostbarstes Ölgemälde angekauft, Karls V. Eintritt ins Kloster. Von Steinle eine große sitzende Madonna, sehr lieblich, künstlerisch etwas leer; Tschudi fügte dazu das reizende Bildnis der Tochter. Friedrich Olivier, der mit Schnorr jahrelang auf dem Kapitol lebte, in naher Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft, ist ausgezeichnet vertreten mit dem figurenreichen „Einzug in die Arche Noah“: eines der merkwürdigsten Stücke der ganzen Gruppe, Zeugnis eingehender Studien nach mancherlei Quattrocento-Meistern, sorgfältige Zeichnung, köstliche Farben, sauberstes Handwerk; es war von Tschudi gekauft, er durfte es aber nicht ausstellen, da maßgebenden Ortes der Maler für einen Franzosen gehalten worden war[1].

Von Schnorr war früher nur der große Nibelungen-Karton von 1863 vorhanden, kein Tafelbild. Es sind nun einige Werke aus Schnorrs römischen Jugendjahren, um 1820, in die National-Galerie gekommen, die uns mit allem Zauber jener glücklichen Zeit gefangen nehmen[2]. Über sie soll hier nun der Meister selbst einiges sagen: wie er

[1] Das Bild hat auch früher schon seltsames Schicksal gehabt: der Maler selbst fand es nicht gut, steckte es unmutvoll in eine Dachrinne seiner römischen Wohnung; Rehbenitz, der kapitolinische Hausgenosse Oliviers und Schnorrs, zog es hervor. Dann nahm es Overbeck in Gewahrsam und bemühte sich, es seinem Urheber und später dessen Erben wieder zuzustellen. Noch 1868 schreibt Overbeck, daß er es „für ein sehr ausgezeichnetes Werk jener merkwürdigen Periode der wiedererwachten deutschen Kunst halte“. Erste Erwähnung des Bildes in einem Brief Ferdinands von Olivier an Schnorr 7. 3. 1818: „sollte Friedrich von sich nichts erzählt haben, so nenne ich Dir als seine ihn seit lange beschäftigende Arbeit, jene schon einmal behandelte aber jetzt unendlich ausgebildete Komposition von dem Einzug der Familie Noah in die Arche“. Diese Briefe Overbecks (von 1845, 46 und 68) und Oliviers an Schnorr hat Dr. Grote-Dessau bei seinen Studien über die Oliviers im Schnorrschen Familienarchiv gefunden und mir die Auszüge freundlichst zur Verfügung gestellt.

[2] „Welches Glück und welchen Segen“, schreibt Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen über die römische Zeit, wo Schnorr ihm ein teurer Freund und hochverehrtes Vorbild war, „gewährt eine Verbindung mit so herzlieben Freunden in der frischen Jugendzeit, wenn sie gemeinsam nach den idealsten Zielen streben; in einer Umgebung, welche die reichsten, bedeutendsten Anregungen bietet. Durch nichts beengt, genügsam und deshalb um so sorgenfreier, durchleben sie einige Jahre goldener Freiheit; die Erinnerung daran durchduftet wie ein Blumengeruch das ganze Leben und trägt Poesie in die Prosa oder Schwüle, welche spätere Jahre unvermeidlich mit sich bringen.“

arbeitete und wonach er strebte. Die Quellen dafür sind hauptsächlich die Briefe, die er aus Rom an seinen Vater und einige Freunde richtete (herausgegeben von seinem Sohn 1886). Aus den verschiedensten Stellen dieser recht umfangreichen Sammlung und aus einigen anderen da oder dort veröffentlichten Briefen, Vorträgen und Niederschriften ist das Nachstehende ausgezogen und in neuen Zusammenhang gebracht. Auf Anführung der Seitenzahlen ist der Lesbarkeit halber verzichtet.

Schnorrs römische Briefe geben reiche Kenntnis von dem Tun der deutschen Künstler in Rom, lassen uns in eine reine Seele blicken, von edelster Gesinnung und ehrlichstem Wollen, versetzen uns mit aller Lebendigkeit in den Vorstellungskreis, in das „ambiente" der kostbaren Gemälde, die nun für des jugendlichen Meisters Kunst in der National-Galerie zeugen, und sie enthalten viele Gedanken und Anschauungen, die uns auch heute beherzigenswert scheinen. Wir wollen solche Berührungen nicht unterstreichen — der aufmerksame Leser wird sie schon bemerken und darum diese Auszüge aus vergilbten Briefen nicht nur mit geschichtlichem Anteil hinnehmen.

Kürzlich nun wurde eines von den so seltenen Bildern Schnorrs aus diesen frühen römischen Jahren für unsere Sammlung erworben, bisher unbekannt, in der kunstgeschichtlichen Literatur fehlend; auch die Jahrhundert-Ausstellung hatte es nicht zu Tage gefördert.

Im vergangenen Sommer sah ich bei einem Münchener Kunsthändler ein kleines reizendes Gemälde, Overbeck zugeschrieben, Bildnis einer jungen Frau in Renaissance-Tracht, Guitarre spielend (s. Abb.). Mein Eindruck war so stark, daß ich die Erwerbung möglichst rasch durchführte. Die Zuschreibung schien mir allerdings zweifelhaft, obwohl sie alt überliefert sein sollte (die Herkunft des Bildes wurde mir nicht verraten) und von „Kennern" bekräftigt, einer wollte auch in der Dargestellten durchaus die Gattin Overbecks erkennen, obwohl sie in dessen Zeichnungen ein viel breiteres Gesicht hat. Die Bildanlage, die Säulen hinter der Gestalt (an Schnorrs Nibelungen-Bilder erinnernd), die Landschaft (unserer Verkündigung ähnlich) ließen mich an Schnorr denken, auch die offenbare Freude am lebendigen Leben, die bei Schnorr mehr als bei den anderen Nazarenern durch allen keuschen Ernst hindurch klingt. Ich bat daher den Kustos am Schloßmuseum, Professor Schnorr v. Carolsfeld, sich das Bild anzusehen — er erkannte es sofort als Werk seines Großvaters: „das ist Frau v. Quandt, ich habe das Aquarell dazu, das werde ich Ihnen schenken". Wenige Tage später brachte er die köstliche Studie, die nun in der Nähe des Ölbildchens hängt, das entzückendste Blatt, das wir von Schnorr besitzen (s. Abb.). Rasch mit dem Stift hingesetzt, und dann mit dem Pinsel das blumige Rot des Kleides darüber gebracht. Bezeichnet: d. 18 Febr 1820 (mit Tinte nachgezogen) [in] de[r] Wohnung. In späterer Schrift: Frau von Quandt als Skizze zur Ausführung in Oel.

Außer diesem Aquarell schenkte Professor Schnorr noch eine Federzeichnung (s. Abb.), Frau v. Quandt in Seitenansicht, lesend, im selben Kleid, fein und frisch gezeichnet, mit freier Verwertung von Eindrücken Dürerscher Strichführung. Die Gesinnung des Spenders ist der Anschauung seines Großvaters würdig, die überall aus dessen Äußerungen über Kunstschaffen und Kunstpflege spricht.

In dem kleinen Gemälde ist die rasche Naturstudie bildmäßig durchgeführt. Bauwerk und eine ganz köstliche Landschaft im Hintergrund, Tal mit Fluß, Felsen und Burgen, feinstes Laubwerk, so zart und sauber wie auf der Verkündigung, etwas farbiger noch, taufrisch. Das Rot des Kleides klingt voller, als Hauptreiz der Farbigkeit. Die junge Frau aus Sachsen, Clara Bianca geborene Meißner — Schnorr nennt sie gewöhnlich mit dem renaissancehaften Namen Bianca — trägt ein raffaelisches Gewand mit weiten geschlitzten Ärmeln und passender Kopfbedeckung, nach dem Louvre-Bildnis der Johanna von Arragonien; die Haare sind ebenfalls nach diesem Vorbild geordnet, nur die Verzierungen am Hut stimmen nicht überein, da sie hier noch nicht fertig sind. Auch die nazarenischen Künstler gingen damals in besonderer „altdeutscher" Tracht. Quandt

Schnorr v. Carolsfeld. Frau v. Quandt. Federzeichnung.
National-Galerie, Berlin.

stiftete für ihren Verein einen kostbaren Mantel, der zu Gewandstudien nach festgesetzter Regel reihum ging. Zwischen dem leuchtenden Rot des Kleides und den weißen Bauschen steht der zarte Ton der Haut, im Gesicht kühler, am Hals bräunlicher; diese Abtönungen von äußerster Zartheit und aufs Feinste durchgeführt. Der Pelzkragen ist noch nicht fertig, ebenso die Guitarre und die schlanken Finger, die spielende Hand zeigt Veränderungen: das Bildchen blieb unvollendet. Am 1. Januar 1820 schreibt er dem Vater: „Ich habe die schönsten Aufträge von der Welt. Zunächst führe ich das Porträt der Madame Quandt aus, dann vollende ich das Madonnenbild für sie". Später ist nicht mehr davon die Rede, andere Arbeiten drängten das kleine Bildchen beiseite.

Die Briefe jener Zeit sind erfüllt von dem Glück, das ihm die Freundschaft mit dem jungen Paar brachte. Quandt, schon vom Vater her mit Schnorr bekannt und seit einem Zusammensein in Wien befreundet, kam 1819 mit der ihm eben angetrauten Frau nach Rom, blieb neun Monate dort, erfreute und förderte die Künstler durch Teilnahme und verständnisvolle Aufträge. „Quandt und seine treffliche Frau haben sich hier in Rom bald manchen lieben Freund unter der Künstlerwelt erworben, und sie sehen deren fast jeden Abend mehrere um sich. Ich habe die Freude, zu sehen, daß meine Freunde nun auch fast alle die seinen sind. Mehreren gedenkt er Aufträge zu

geben (einigen hat er Bilder abgekauft)." „Nicht nur, daß er die Verdienstvollen anerkennt und sie durch ehrenvolle Aufträge ehrt; Wohlwollen und Liebe schärfen seinen Blick auch für andere Verhältnisse als die des Künstlers zur Kunstvollkommenheit. . . . Auch wartet er nicht, bis ein Künstler ausgebildet und berühmt sei, wenn er von ihm etwas besitzen möchte, sondern er setzt sich gern dem Fall aus, eine rohere Arbeit zu erhalten, wenn er sonst eine Beförderung des Künstlers in seiner Kunst dadurch herbeizuführen hoffen kann, wie ich es in so reichem Maße erfahren habe." „Auch meint er es am ernstesten mit der Kunst, und wir können ihn durch nichts mehr betrüben, als wenn er glaubt bemerken zu müssen, daß wir nicht so von lebendigem Kunstgefühle durchdrungen sind, uns nicht so ganz und glücklich in der Ausübung unserer Kunst fühlen, als es sein sollte, und als er es wünscht." „Ein Mensch von solcher Lebendigkeit des Gefühls, so reger Teilnahme an dem, was ihm als gut erscheint, bringt Leben und Wärme mit sich. Und selbst da, wo man einzelne Urteile oder selbst Ansichten nicht theilen oder billigen kann, fühlt man sich erregt und erhoben. Ja, ich möchte fast sagen, daß das fehlerhafte, einseitige Urteil eines sonst lebendigen, geistvollen Mannes mehr Reiz haben kann als die pedantische Mäßigung mancher, für die nichts sehr hoch und nichts zu tief steht." An Quandt selbst schreibt er einmal: „Das, was Sie zu fördern und zu heben suchen, ist ja nicht das Eigentum einiger Wenigen, die es durch Untüchtigkeit verderben oder entstellen können, sondern es ist ein Eigentum der Menschheit überhaupt und bleibt seinem Wert nach sich immer gleich; es ist Ihnen um die Kunst zu thun und nicht um die Künstler, als nur insofern, als durch sie die Kunst lebendig erhalten und gefördert werden kann." Und ein andermal: „Zu allen Zeiten haben die Maler ihren besten Freunden große Not gemacht, obwohl nicht mit Willen. Wenn Sie nun die Werke, die von den längst Verstorbenen über geblieben sind, ohne alle Störung genießen können und den abgeschiedenen Freunden der Kunst und den Malern danken für die Freude, die Sie, der Nachkomme, von der Last und Mühe jener ernten, so gedenken Sie doch auch, daß Sie mit Ihrer Liebe, mit Ihrer Geduld unseren Nachkommen eine Freude bereiten, die Ihnen auch wird herzlich gedankt werden. Also Sie: Geduld und Güte, wir: eifriges Streben, rastlose Mühe und Arbeit, so wird es gehen."

Schnorr war dem jungen Paar der liebste unter den römischen Teutschen. Er berichtet, daß „Herrn Quandts und seiner verehrten Frauen Gegenwart zu Rom meine Lebensweise bestimmte, indem meine Thätigkeit und die Stunden der Muße ihnen fast ausschließlich gewidmet sind, und ihre entschiedene Gunst und Empfehlung mir noch manch' andere sehr nützliche Gönnerschaft zuwege brachte". Quandt wußte, was ihm nottat. So empfand Schnorr seinen Auftrag, ein großes Bild zu malen, die drei Marien am Grabe: „wie not thut es mir, im großen zu malen! und auch in diesem Stück hat mir Quandt (der wohl oft eher als ich selber weiß, woran es mir fehlt) die beste Gelegenheit gegeben, mich vorwärts zu bringen. Überhaupt muß ich hier bemerken, daß Quandts hohe Begeisterung und im ganzen durchaus geläuterte Kunstansicht einen Wendepunkt in meiner Kunst hat herbei führen helfen, dessen Eintritt schon längst durch den Süden vorbereitet war". „In Rom, auf dem Kapitol, (Deiner Pleißenburg gegenüber), mit zwei Genossen, daß ich mir in der römisch-deutschen Künstlerwelt keine lieberen auszusuchen wüßte, ein erregtes Kunstleben, meinen Prinz Quandt dazu! — Was will man irgend mehr in dieser Welt, in diesem Leben?" Nach der Abreise der Freunde will er Teegesellschaften möglichst ausweichen. „Wie bei Quandts wird's doch nicht leicht wieder werden". An ihrem Teetisch machte er Federzeichnungen[1]. Über

[1] Diese Zeichnungen hat er dann Jahrzehnte später wiedergesehen, als er Direktor der Dresdener Galerie war, und Quandt Mitglied des Akademischen Rates, wodurch es dann manchmal Reibungen gab, wie wir mit einiger Bekümmernis aus Schnorrs Tagebüchern dieser späten Zeit erfahren (veröffentlicht in den „Dresdener Geschichtsblättern" 1895—1903). 1850 schreibt er nach einem Besuch bei Quandt ins Tagebuch: jene Federzeichnungen, „ich will es nicht in Abrede stellen, finde ich in

das Weihnachtsfest 1819: „Ich war bei Quandts an diesem Abend und bin reich beschenkt worden. Von ihm habe ich zwei ganz vortreffliche Reibsteine (einen von Serpentin, einen andern von Porphyr) nebst Laufern erhalten, von ihr sehr schöne Halstücher, eine Weste und eine Sammlung derjenigen Lieder, welche sie zur Guitarre singt, von ihrer eignen Hand geschrieben". Unser Bild ist das köstliche Ergebnis und Denkmal des Eindrucks, den Schnorr von ihrem Singen zur Guitarre hatte[1]. Jahre später schreibt er einmal an die „teuere Herrin", bittet sie, „recht herzlich, mich nicht zu vergessen, mich lieb zu behalten und von mir zu glauben, daß das Andenken an Sie stets in mir lebendig ist und immer lebendig bleiben wird. Könnt' ich dies nur einmal Ihnen wieder mündlich sagen. . . . Gerne möcht' ich hoffen, daß es in den nächsten Jahren geschähe, während ich noch hier bin, und da würde ich ja wieder an Ihrem Tischchen sitzen und zeichnen, während Sie sängen und die Zither spielten; da würde Quandt wieder dichten und Geschichten machen, es würde eben wieder so fein wie vor drei Jahren."

Den römischen Monaten voll glücklicher Freundschaft und begeisterten Schaffens war eine Reise mit dem jungen Paar nach Neapel gefolgt, „eine Epoche meines Lebens, . . . die mir als eine der schönsten stets vor Augen schweben wird". Nach der Rückkehr wurde es ihm schwer, die gewohnte Gesellschaft zu entbehren: „am wenigsten kann ich es verwinden, mit Quandts in ein und derselben Stadt zu sein und doch getrennt zu leben. Unter einem Dache mit jemand zu hausen, den man lieb hat, hat einen eigenen Reiz; man ist dem andern unverborgener, denn der Gedanke kann sogleich zur Mitteilung werden. Und wie wir nun vollends so oft in dem engen Raum eines Wagens oder eines Schiffchens zusammen waren, da wurde so wie jede Regung des Leibes auch so leicht jede Regung des Innern offenbar. Es bedarf garnicht der Worte immer, um sich mitzuteilen; ich habe manchmal stundenlang unermüdet die Gesichter der Eingeschlafenen betrachtet, denn es war mir, als hörte ich sie reden. Jetzt ist mir, als hätten wir uns nicht mehr so lieb, wenigstens bin ich ihrer Liebe nicht so gewiß. Das macht mich betrübt, darum wünschte ich fast, sie wären schon fort von hier. Eine völlige Trennung wird mir lange nicht so schmerzlich sein als diese halbe. Mich augenblicklich wieder an meine Arbeiten zu begeben, ist mir unmöglich; nachdem ich so viel Großes und Herrliches gesehen habe, ekelt mich fast das Malen an. Wenigstens kann es mich auf keine Weise so anlocken, daß ich von dieser Seite einen Ersatz für das Verlorene finden könnte. Und doch bin ich herzlich froh, wieder hier zu sein; da einmal jene Zeit nicht ewig währen konnte, so war es besser, bald einen Abschnitt zu machen". „Freilich kann auch kein Mensch unter günstigern Verhältnissen Neapel sehen als ich; im Vereine mit so innigst geliebten Menschen wiegt eine dort verlebte Stunde eine lange Zeit des gewöhnlichen Lebens auf. Wie einer, den es zu weinen drängt und der doch nicht weinen will, von Zeit zu Zeit sich fasset, und wie der Gärtner dem Bergstrome einen Damm entgegen setzt, seine Pflänzchen zu behüten, so bin ich bemüht, den Augenstrom zurückzuhalten und doch vergeblich! denn die warme Flut schmelzt

---

ihrer Art recht gut . . . Ich fühle aber auch recht deutlich, wie viel schwerer es ist, im Gebiete der Kunst eine bestimmte Aufgabe zu lösen, als nach Belieben Kreuz- und Quersprünge zu machen". Der Akademieprofessor gegen den überströmend glücklichen, schaffensseligen Jüngling! Und mit noch größerer Bekümmernis lesen wir eine Aufzeichnung von 1859, zwei Monate nach dem Tode Quandts, der ihn in seinem Testament als „seinen teuern Freund" erwähnt hatte: „Gegen Abend gehe ich zu Frau von Quandt. Wir sehen . . . die improvisierten Federzeichnungen, die in Rom im Winter 1819 auf 20 am Theetisch entstanden sind. Diese Zeichnungen gibt Frau von Quandt mir mit nach Hause, damit ich sie meiner Frau zeige. Die Besichtigung derselben an meinem Theetisch macht Vergnügen". — Die Zeichnungen sind jetzt im Dresdener Kupferstichkabinett, einige noch im Besitz des Enkels, Professor Schnorr von Carolsfeld zu Berlin.

[1] Er selbst sang auch gern, und nach zeitgenössischen Berichten mit schöner Stimme; bei den Gottesdiensten in der Gesandtschaftskapelle, von denen er oft mit ernstem Anteil schreibt, wirkte er lange Zeit als Vorsänger, auch als Orgelspieler. Einer seiner Söhne war der erste — glänzendste — Tristan, starb früh infolge einer Erkältung beim Tristan.

jeden Widerstand — so bricht die Sehnsucht und das Verlangen unaufhaltsam die noch kümmerliche Fassung, wenn nur ein ferner Schimmer von Neapels Glanz und Herrlichkeit in meine Seele leuchtet. Ich sehe uns wandeln am Gestade des Meeres, jener und jene sind die mehr, die sie scheinen, als die es sind. Tretet nur einigermaßen zurück, ihr vergangenen Tage, und lasset dem neuen Tage auch sein Recht". „Es wurde uns allen das Herz beim Abschied schwer, besonders aber Bianca, die sich hier sehr glücklich fühlte". Sechs Jahre später war er in Sizilien, um sich in die griechische Welt einzuleben, für die von König Ludwig geplanten Odyssee-Fresken, aber auf der Rückreise blieb er in Neapel nur kurz, sah nur, was er unmittelbar brauchte, nicht die schöne Umgebung: „das Übrige habe ich vor Jahren mit Quandts gesehen unter so freundlichen Verhältnissen, wie ich sie nicht wieder zu finden hoffen konnte".

Nach der Trennung gingen ausführliche Briefe hin und her, eingehende Berichte Schnorrs über sein und der andern römischen Künstler Tun, zugleich Zeugnisse schönster Freundschaft und inniger geistiger Gemeinschaft. Auch die Art wie sich kleine Mißverständnisse und geschäftliche Schwierigkeiten aufklären und einebnen, ist vorbildlich und rührend. „Mit großer Sehnsucht erwarte ich mit jedem Posttag einen Brief von ihnen" — so und ähnlich lesen wir oft. Er freute sich auf das Stübchen in Quandts Dresdener Hause, das ihm schon zugesichert war, als die Freunde erst vierzehn Tage in Rom weilten. Den Rückweg nach Deutschland nahmen sie über Paris, wo sie Seidenstoffe und anderes für die Möblierung des Hauses kauften, und Frau Bianca schrieb ihm von dort, daß sie ihn schon als künftigen Hausgenossen ansehe; „sie denke daher auch an mein Zimmerchen, worin es an einem bequemen Kanapee und einem Schmollwinkel nicht fehlen solle, weil beides für mich unentbehrlich sei". Daraus wurde freilich nichts; Schnorr kehrte erst 1826 nach Deutschland zurück, aber nicht nach Dresden, sondern nach München, vom König Ludwig berufen, er reiste über Wien, und da verlobte er sich mit der Pflegetochter seines Freundes Ferdinand Olivier, der Schwägerin seines langjährigen kapitolinischen Hausgenossen Friedrich Olivier. Auf dem Hinweg nach Rom hatte er das damals zehnjährige Mädchen kennen gelernt; „drei Jahre waren wir täglich beisammen und wir waren wie Bruder und Schwester. Als ich nach Italien ging, begleitete mich das Bild des Mädchens und während der zehn Jahre, die ich dort blieb, schwebte es mir, nahe oder ferne, aber doch immer, vor meinen Augen. Bisweilen berührte mich eine andere Neigung, doch nie konnte mir bei einer andern Neigung wahrhaft wohl zumute werden". „Gottes Hand waltete gnädig über mir, wenn ich vom Wege weichen wollte; ich allein hätte mich nicht erhalten auf diesem Wege. Der böse Brand stak auch in meinem Fleische und wollte mich herabziehen: täglich und stündlich wurde ich angefochten". Denn Schnorr lebte, wie seine römischen Freunde, treu dem Grundsatz, der damals und noch viele Jahrzehnte hindurch der besten deutschen Jugend heilig war. In neuerer Zeit hat man viel darüber gespöttelt; aber Schnorr war durchaus kein Duckmäuser, war gern fröhlich, und scherzt oft darüber, wie viel Freude er an hübschen Mädchen hätte. Doch sein Herz sei „sehr reizbar, aber zugleich sehr dauerhaft. Es muß von einer Art Gummi elasticum gebildet sein". Es „schnappt wieder in seine ursprüngliche Größe und Form zurück". „Schon im voraus bewahre ich den Grund meines Herzens und meinen Leib der, die einst mein sein wird, obwohl ich noch nicht weiß, wer sie ist, ob ich sie kenne oder nicht". „Die hiesigen Maler", so schreibt Niebuhr, Schnorrs Freund und Hausgenosse, 1817 an Savigny, „sind entschieden in zwei Lager geteilt; die eine besteht aus unseren Freunden und denen die sich an sie anschließen, die andere ist die zusammenhaltende Phalanx derer, die um das Feuer in den Büschen auf dem Blocksberge sitzen. Jene sind von exemplarischem Lebenswandel, hier blüht die alte Liederlichkeit. . . . Ich gehe mit denen am meisten und beinahe allein unter den Künstlern um, die zur religiösen Partei gehören, weil die . . . bei weitem die edleren und auch die geistreicheren sind."

Und einige kurze Briefchen, die Schnorr seinen langen Berichten an Quandt manch-

mal beilegt, für die „teure und ewig verehrte Herrin Klara Bianca", sind Zeugnisse der „süßen Qualen", die ihm seine gesunden Sinne und sein strenger Grundsatz bereiteten, Zeugnisse zugleich für die herzliche Freundschaft zwischen ihm und der verehrten Frau. „Schreiben Sie mir doch bald ...: lieber Schnorr, oder besser, liebster Julius, mein Mann und ich werden Sie bald wieder umarmen; wir bringen auch ein paar hübsche Mädchen mit, von denen Sie sich eine aussuchen und sie heiraten können etc. So, teure Herrin, schreiben Sie, so schreiben Sie bald." Ein anderes Mal: „Ach, liebe Frau, es ist doch ein elend Leben, so allein zu sein, niemand zu haben, der ganz unser eigen ist". „Bisher ist's noch gegangen, wer weiß aber, wie lange mir's gelingt, zu entsagen, wenn nicht von einer andern Seite her Rettung kommt. .. Trösten Sie, helfen Sie, sonst nenne ich mich nicht lange mehr Ihren getreuen Julius." Ein Jahr später: „ich bin glücklich und wäre überglücklich, wenn ich's nicht allein wäre ... mir ist's, als guckte der liebe Gott immer zum Fenster heraus und säh', was ich machte; und wenn er säh', daß ich an einer Türe stünde und hinein wollte, als ob er mir deutete: Da ist's nichts, warte noch, noch hast du nicht das rechte Haus gefunden, geh die Straße noch weiter hinunter. So geh' ich immer weiter, und damit mir das Warten leicht wird, da arbeite ich, was ich kann, nach Leibeskräften". Wieder einen Monat später: „Ich Unglückseliger habe noch nie ein Mädchen geküßt. Wie werd ich dies einst vor Gott verantworten können? Sieht das nicht aus wie eine Geringschätzung seiner Geschöpfe? Doch Gott, der Herzen und Nieren kennt, der weiß auch, wie mir's im Herzen brennt vor Liebe und Verlangen und wie es nach einem Gegenstande seufzt, in welchem gleiche Flammen wohnen, um gemeinschaftlich eine ungeheure Feuersbrunst zu veranstalten".

Dieselbe Strenge der Grundsätze erkennt man in all den mannigfachen Lebensbeziehungen, in die uns Schnorrs Briefwechsel hinein blicken läßt: unbeirrbare Rechtlichkeit, auch wenn sie die eigene Laufbahn schädigt; darüber ist es beinahe einmal zur Entfremdung mit Quandt gekommen, der in Schnorrs unbedingter Rechtlichkeit — als es sich um entscheidende Berufungsfragen handelte — eine Art von „schwachmütigem, mißverstandenem Hingeben an eine sogenannte göttliche Leitung" sah. Immer neue Zeugnisse der Sauberkeit und Treue, der Hilfsbereitschaft und Gewissenhaftigkeit geben diese Briefe. Höchste Gewissenhaftigkeit auch gegen die Kunst. Es ist jener Geist, aus dem heraus Deutschland nach dem Zusammenbruch in den napoleonischen Wirren neu aufgebaut wurde. „Nun ich dich, o Kunst, o Malerei, in deiner Größe kenne, nun schwör' ich, mit doppeltem Eifer dir zu dienen, dich zu erheben, wie ich kann; mit verdoppelter Kraft will ich mich emporzuschwingen suchen, daß ich dich umfasse, mit glühender Liebe dich umfasse, bis du mich anerkennst als den Deinen, als einen würdigen Diener ... Verlanget nur etwas Rechtes von den Künstlern, da werden sich schon die Rechten finden. Da hilft nicht mehr schmeichelndes Benehmen und Pariser Frack und Lack, hier wills ein Können und Vermögen. Und hat sich erst gezeigt, wer Adler ist oder Geier, da werden die Sperlinge und Finken wohl verschwinden".

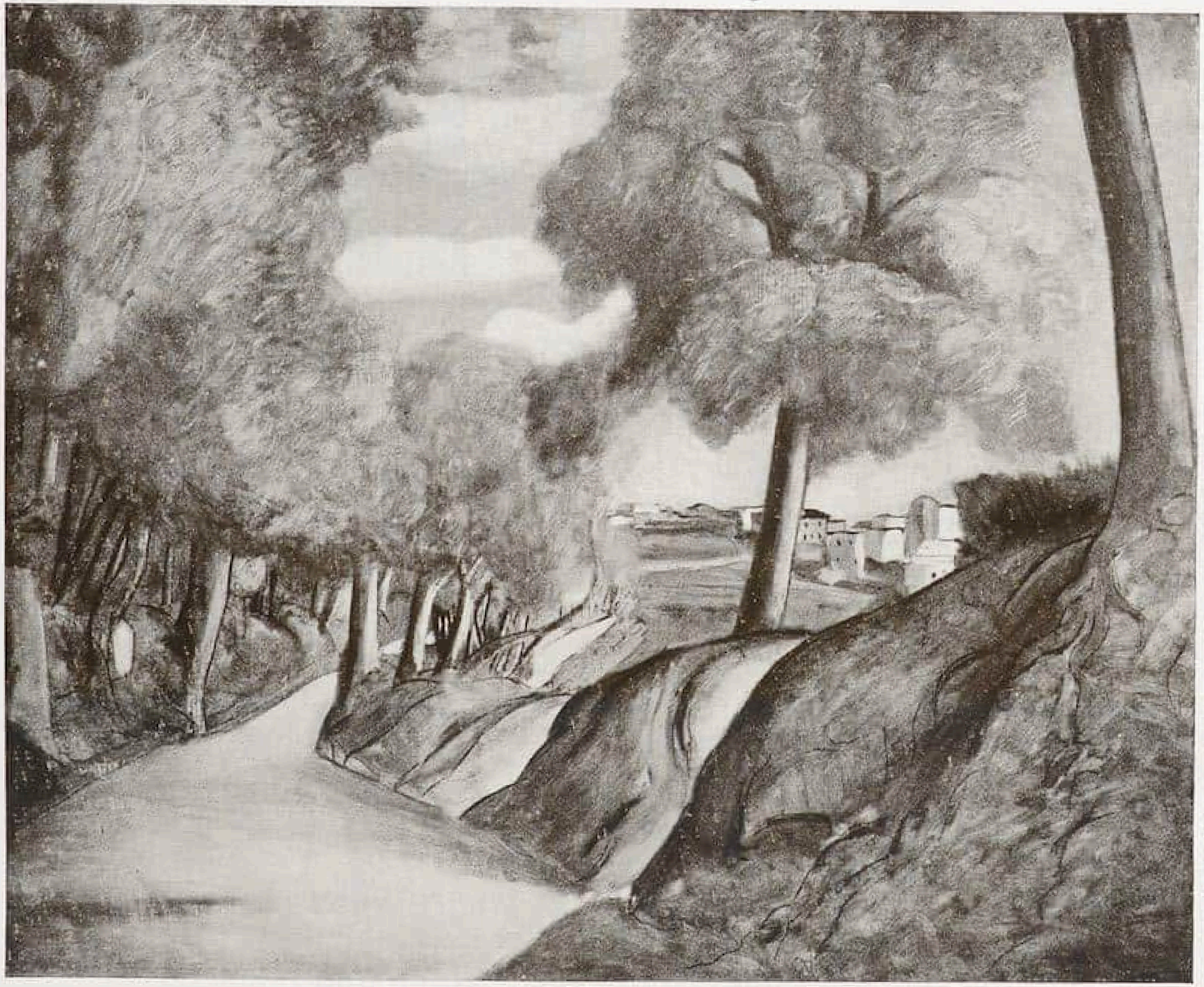
Als späterhin die Kunst der Nazarener gerade in München von den Anhängern der theaterhaften Malerei eines Gallait und Biefve angegriffen wurde, weil sie die Natur nicht richtig wiedergäbe, da sprach sich Schnorr in einer Rede an Schüler, Kunstgenossen und Freunde aus. „Wie in jeder mächtigen Kunstperiode", sagte er, „so hat auch in dieser der Geist die Bahn gebrochen, und festhaltend an dem einmal gewonnenen Kern hat sie auch einen immer freieren, unabhängigeren und eigentümlicheren Charakter angenommen. Und ich sage Euch: man hat gearbeitet, zu lernen gesucht und sich nicht begnügt in weichlichen Gefühlen dahin zu dämmern". „Oder hätte man etwa Wahrheit und Natur bei der Formengestaltung verschmäht und verabsäumt? — Was ist Naturwahrheit im Gebiete der Kunst? etwa die schwielige Hand des Lastträgers?" „Man verwechsle doch die Wahrheit nicht mit dem Schein der Wirklichkeit, der bloßen Modellwahrheit. Kann der schöpferische Geist die Kunstwahrheit nicht aus sich gebären .. dann verzichte die Kunst nur von vornherein auf ihre edelsten Gebilde!" Und

ähnlich heißt es in seinem Vorwort zur Bilderbibel, 1852, wieder abgedruckt 1860: „Die Verkommenheit und die Verschrumpfung des Sinnes für bildende Kunst erweist sich zunächst an der Unempfindlichkeit für die Eindrücke derselben und an dem Mangel des Verständnisses ihrer Sprache. Der eine vermag aus der armseligen Beschränktheit nicht herauszukommen, nach welcher er dasjenige Kunst nennt, was nur eine Abspiegelung der Wirklichkeit ist, anstatt zu empfinden, daß nur das ein Kunstwerk sein kann, was der Ausdruck des im Menschen zum Bewußtsein Gekommenen ist". Seltsam, diese Lehre in dem Jahrzehnt, da Pilotys Stern aufging!

Freilich, dieser Sinn und dies Bewußtsein war bei manchen der „Klosterbrüder" gar weltabgewandt und befangen und begann bald zu vertrocknen — Schnorr blieb von vornherein bei aller Strenge seiner Lebenshaltung und Kunstanschauung stets heiter, offenen Sinnes und innerlich frei, auch anderer Gesinnung gegenüber gerecht und wohlwollend. Overbecks Versuche, ihn zum römischen Bekenntnis zu bekehren, zuletzt in einer großen Disputation, blieben vergeblich, und Muckerei war ihm unausstehlich. Als sein Bruder Ludwig in Wien eine heilige Cäcilie gemalt hatte, Visionen einer somnambulen Gräfin darstellend, bricht ein wahres Ungewitter los gegen diese Wiener Verirrung, gegen den „Hofrat Schlegel und seine heilige Sippschaft". „Wie der Herr, so der Knecht; die Herrin Religion hat dort die Schwindsucht, dort so auch die Dienerin, die Kunst. Die Kunst ist eine Hofdame worden mit den Regenbogenfarben im Gesicht und ausgezehrter Brust. Sie, die uns die Menschheit in ihrer Fülle und Kraft, im vollen Treiben und Leben zeigen soll, sie zieht es vor, einer verrückten Gräfin an den blauen Lippen zu saugen. Unser Herr und seine heiligen Apostel waren nicht so engbrüstig, wie ihr sie sehet, und machten keine so dummen Fickfackeleien, sie hatten keine Regenbogenvisionen, sondern sie sahen den Himmel offen ... Und sie wollten nicht, daß wir die Kraft und Gesundheit unseres Leibes zerstörten, sondern „lebendige Leiber", d. h. Leiber in ihrer Kraft sollen wir dem Herren zum Opfer bringen, d. h. mit dem Geist Gottes beherrschen. So dürfen wir auch nicht glauben, daß wir die Kunst auf eine erhabnere und gottgefälligere Weise betreiben, wenn wir Lebensfülle und Lebenskraft aus ihr verbannen, wenn wir es vorziehen, sie zur Dienerin pfäffischer Spekulationen zu machen, anstatt durch sie eben auf eine gesunde, unverdorbene, unverschrobene Anschauung der Schöpfung hinzuführen. Gegen keine Art des Irrtums in der Kunst würde ich mich so heftig erklären als gerade gegen diesen; denn dieser scheint mir so besonders wichtig in seinem Zusammenhang mit dem Leben und in seinen Folgen ... Unser liebes armes Vaterland — will es denn nicht hell werden bei uns? Und wehe denen, die solches Übel entzünden und solche verderbliche Glut anfachen ... Möchte man nicht, wenn man könnte, zu den alten Heiden entfliehen, die in edler Einfalt ihre Kräfte entwickelten? [Ingrist, würde man heute sagen!] Elende Begierde zu glänzen, verächtliche Eitelkeit, die Meinung naseweiser Jünglinge, ohne Arbeit, ohne Studium, nur durch die Gewalt ihres Branntweingeistes und ihres butterweichen Gemütes alles zu überwinden, zerstört manche schöne Hoffnung unseres Volkes. Gott helfe uns allen". (Fortsetzung folgt.)

Schnorr v. Carolsfeld. Frau v. Quandt.
National-Galerie, Berlin.

Schnorr v. Carolsfeld. Frau v. Quandt, Studie.
National-Galerie, Berlin.



André Derain. Die Straße nach Castelgandolfo. Ölgemälde. 1921.
Sammlung Dr. Palkowsky, Prag.

Neue Arbeiten von André Derain

Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln — *Von GEORG BIERMANN*

Im letzten Winter ſah man an verſchiedenen Orten in Deutſchland (Berlin, München, Frankfurt) eine Derain-Ausſtellung, die zuſammengeſtellt zu haben, das Verdienſt der Galerie Flechtheim war. Da faſt gleichzeitig in anderen Kunſtſalons eine Reihe deutſcher Maler von Ruf und Anſehen zu Worte kam, wirkte das Auftreten des franzöſiſchen Meiſters auf deutſchem Boden beſonders inſtruktiv und verlockte ſchon aus dieſem Grunde zu verallgemeinernden Betrachtungen, die auch in dieſem Zuſammenhang nicht ganz verſchwiegen werden ſollen. Sicher ſehen wir Deutſchen einen Künſtler wie Derain anders als es der Franzoſe tut. Das iſt ſchon aus der Entwicklung der Raſſe heraus erklärlich. Und wie ſehr wir auch danach ſtreben, über die Grenzſcheide der Völker hinaus, Europa letzten Endes als kulturelle Einheit zu faſſen und zu erkennen, die aus hundert Quellen gegenſeitigen Durchdringens geformt iſt, und ſo ſehr auch hiſtoriſche Erkenntniſſe den Weg der Annäherung im Geiſtigen verkürzen mögen, das eingeborene Temperament zieht unwillkürlich Grenzen, fordert Vergleiche, differenziert — oft ungewollt — bei der Betrachtung je nach Veranlagung und ſubjektivem Gefühl. Daß es ſo iſt und nicht anders, könnte in Zeiten, die politiſch weniger verſeucht ſind als die heutigen, nur dazu beitragen, die gegenſeitige Achtung zu ſtärken, ja ſogar in dem Gegner der Politik den Bruder künſtleriſcher und geiſtiger Gemeinſamkeit zu lieben.

Als wir ſeit Jahren wieder einmal Derain begegneten, gerade in dem Augenblick, wo die Wellen politiſcher Gegenſätze alle beſſere menſchliche Erkenntnis zu erdrücken drohten, überkam uns das Werk dieſes Meiſters mit einem ſo wundervoll ausgeglichenen Gefühl des Friedens, daß wir unwillkürlich den Atem anhalten mußten, weil der Eindruck von ſo viel Schönheit uns beinahe aus der Faſſung bringen wollte. Wir ſuchten, langſam taſtend die Wände jener Ausſtellung ab, blieben hier und dort vor einzelnen Werken länger gefeſſelt und erkannten in freudiger Erlöſtheit das Werk eines Mannes, deſſen Schöpfungen ohne weiteres zu den großen Offenbarungen dieſer Zeit zählen. Ein paar Stunden ſpäter — ſeltſames Zuſammentreffen der Tatſachen — gingen wir dann zu Lovis Corinth, deſſen Zeichnungen und Aquarelle (beſonders die letzteren) in der Ausſtellung bei Dr. Erwin Roſenthal-Berlin keine geringere Freudigkeit in uns weckten, und von ſelbſt ſtieg der Gedanke in uns auf, wie wohl der Eindruck dieſer koſtbaren Dinge in Paris ſein müßte, wenn die Freunde in Frankreich wirklich den Mut hätten, ihren Landsleuten einmal das Werk eines der herrlichſten „Barbaren" vorzuſtellen. Daß dies nicht möglich und kein Franzoſe heute daran denkt, deutſche Kunſt in Paris zu zeigen, während bei uns mit einer durchaus ſympathiſchen Geſte im Reiche der Kunſt die Tatſachen der Politik ausgeſchaltet werden — mag unabhängig von jeder Utilitaritätserwägung — doch den ſchönen Satz des Dichters beſtätigen, der in den „Wilden" die beſſeren Menſchen fand.

In der Tat vollzieht ſich innerhalb der europäiſchen Kunſt dieſer Zeit immer augenfälliger der Prozeß paralleler, aber auch in ſich differenzierter Entwicklung, die ihre ſtarken Pole heute ausſchließlich in Frankreich und Deutſchland beſitzt. Dieſe beiden Völker drehen — wenn wir Rußland als Kunſtprovinz für ſich betrachten — gleichmäßig das große Rad der geiſtigen Kongruenz, ſtehen im Verlangen nach letzten ſynthetiſchen Zielen wie Brüder des gleichen europäiſchen Heimatbodens, aber doch durch Temperament verſchieden, nebeneinander und meſſen im edlen Wettſtreit des ſchöpferiſchen

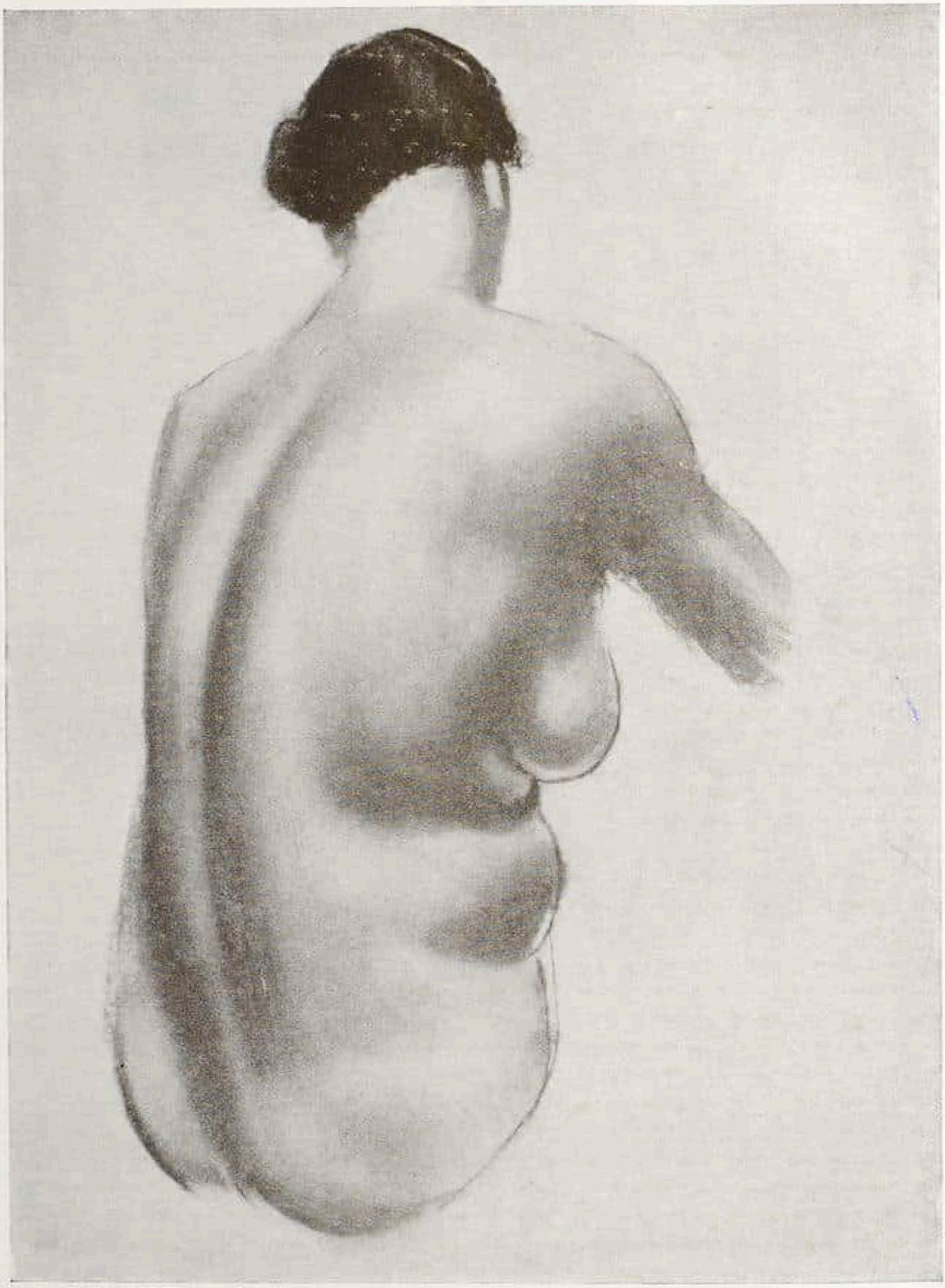
---

Die Wiedergabe der Abbildungen von André Derain erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Simon, Paris und der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin.

Könnens ihre Kräfte. Ein bezauberndes Bild für jeden, den die Realität des politischen Lebens nicht beeinflußt und der unvoreingenommen den Tatsachen ins Gesicht zu schauen vermag. Diese nämlich gründen sich auf den überall zutage tretenden Umschwung innerhalb der künstlerischen Gesinnung unserer Zeit, die nach den Extremen weit ausholender Pathetik im Geistigen, langsam wieder den Anschluß an die Vergangenheit und damit an die Natur selbst sucht, ohne die vielen neuen Möglichkeiten des letzten Strebens nach Vertiefung und die Ergebnisse eines nicht minder neuen malerischen Stiles zu verleugnen. Wenn wir dabei in unseren Beobachtungen nicht fehlgehen, folgt der französische Maler dieser Zeit stärker den Beispielen einer gewissen Tradition, die seit Jahrhunderten in dieser Rasse verborgen ist, indem er vor allem die Schönheit des Klanges, das Sinnliche der Farbe selbst zu ergründen und darzustellen bemüht ist, während umgekehrt der deutsche Künstler mehr die Plastizität der Erscheinung sucht, die zwar die Farbe als Mittel, aber nicht als Endzweck des Gestaltens benutzt, derart, daß, malerisch gewertet, im Sinne jener von den Franzosen propagierten „culture de la peinture" der Deutsche ohne weiteres ins Hintertreffen gerät, um auf dem ihm von jeher besonders vertrauten Gebiete formalen und linearen Aufbaus — seit Jahrhunderten ist dieser Gegensatz auf allen Gebieten der bildenden Kunst evident — gewaltig aufzuholen.

Dabei sind die Franzosen vom Schlage eines Derain sicher keine schlechteren Zeichner als unsere derber zupackenden deutschen Künstler. Aber während die letzteren vor allem den scharfen Umriß der Kontur als Faktor seelischen Ausdrucks betonen, gibt der Franzose zwischen den Linien fast unbewußt die ganze sinnliche Fülle des Volumens preis. Zeichnungen von Derain haben — um dies kostbare Beispiel festzuhalten — immer etwas von einer reifen, schwellenden Frucht. Denkt man im Gegenüber etwa an Heckel oder Beckmann, so fühlt man beinahe die Anatomie der Körper mit aller Deutlichkeit als Mittel seelischer Extase. Nehmt nur zur Verdeutlichung dessen, worauf es ankommt, die schwellende Fülle der Kathedralskulpturen von Rheims im Gegensatz zu den Stifterfiguren des Naumburger Doms oder die eckig gebogene Verzücktheit eines Grünewald zu dem weichen melodischen Klang des zwar bedeutend späteren Poussin oder aus früherer Zeit das Werk des deutschen Memling zu den gleichzeitig in Burgund entstandenen Miniaturen und Tafelbildern und ihr wißt, was gemeint ist. Boucher ist immer Franzose wie sein Urenkel Derain, und wenn sich auch die deutsche Kunst des Rokoko oft und manchmal, wie wir heute wissen, mit durchaus selbständigem Elan bemüht hat, diesen und anderen Beispielen nachzufolgen, der Unterschied ist immer offenbar, genau so wie der Trennungsstrich, der die Rassen voneinander scheidet.

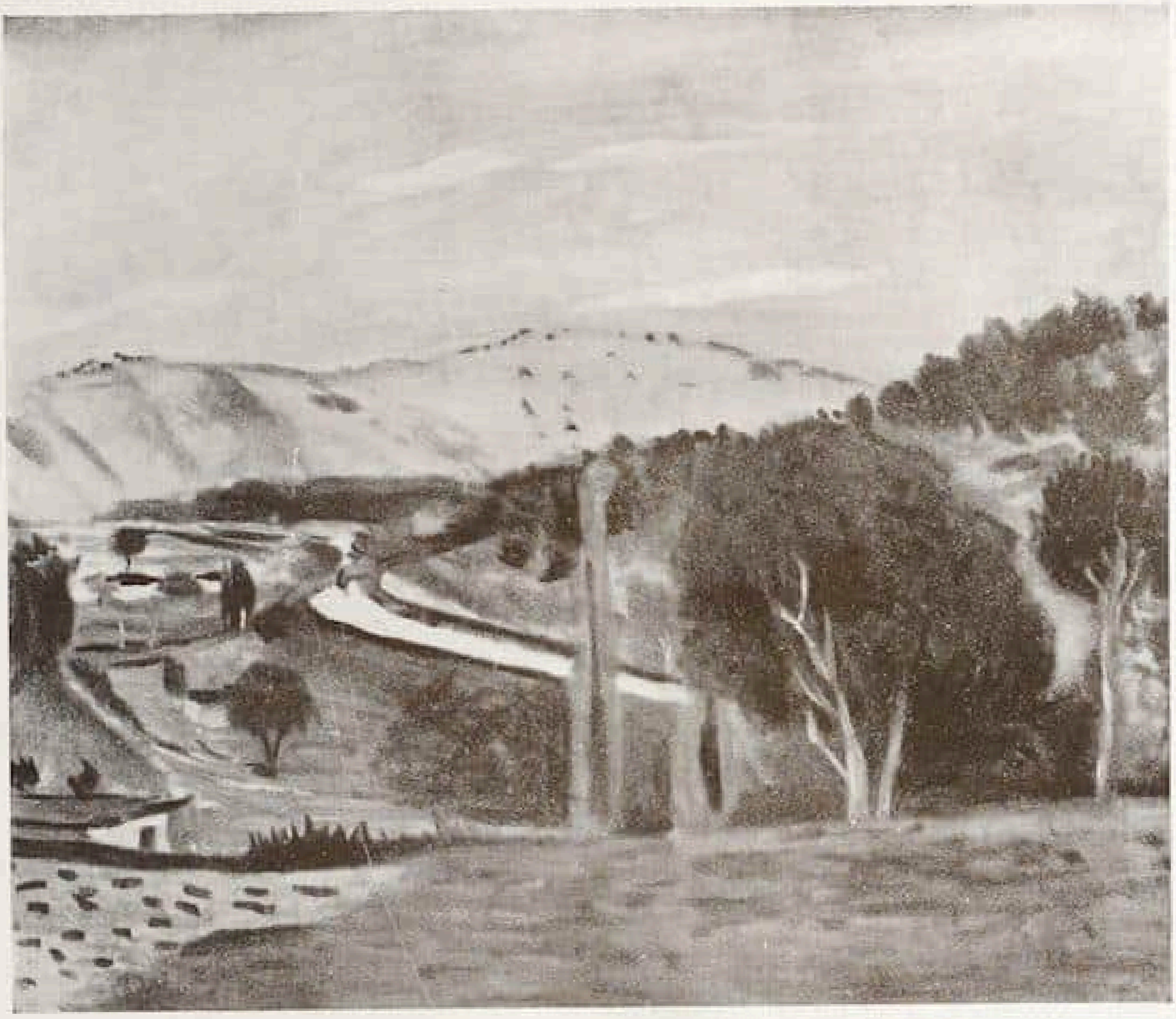
Trotzdem ist es gut, daß sich die Völker gerade im Künstlerischen erkennen lernen und gegenseitig — wollend oder nicht — durchdringen. Daß wir aber im Gegensatz zu der Epoche des letzten Impressionismus, der durchaus französische Erfindung und Import innerhalb der deutschen Kunst gewesen ist (Manet-Liebermann), heute wieder innerhalb einer gemeinsamen geistigen Zielrichtung so starke Wesensunterschiede feststellen können, bestätigt uns das unerhört impulsive Verlangen nach letzter Manifestation der eingeborenen künstlerischen Kraft auf beiden Seiten. Derain ist für uns, vielleicht wie kein anderer französischer Maler dieser Epoche, Ausdruck des französischen Instinktes und gerade deshalb auch doppelt liebenswert, weil er die große Tradition seiner Rasse im Blute hat. Von ihm aus über Ingres den Schritt ins Rokoko zu machen, ist eine leichte Sache; denn von beidem besitzt er mehr als tausend Blutstropfen in sich. Sieht man seine Zeichnungen mit der Attitude ererbten Klassizismus', weiß man wie von selbst, wie dieser Künstler mit dem leicht beschwingten Stift einen Ingres selbst da schon in sich verarbeitet hatte, als er vorübergehend noch dem Kubismus gewisse Konzessionen machte. Und tastet man danach mit dem Auge seine herrlichen Aquarelle ab, die an Abbreviatur der malerischen Handschrift das Außerste versuchen, dann fühlt man unwillkürlich die ganze Tradition der „grands pastellistes" des 18. Jahrhunderts auf sich



André Derain. Torso. Pastell. 1919.
Privatbesitz, Hamburg.

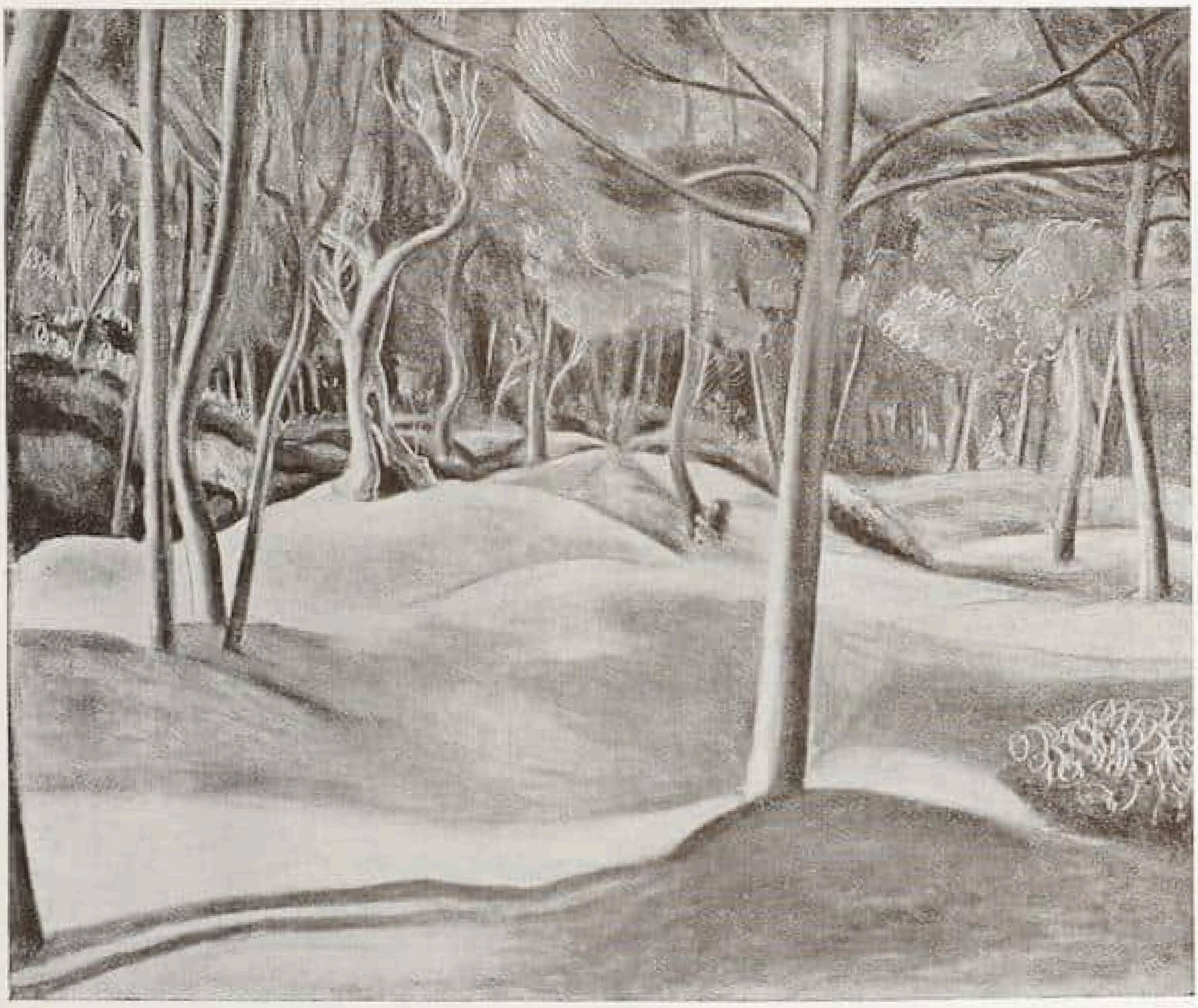
André Derain. Dambrett.
Aus der Derain-Ausſtellung der Modernen Galerie Thannhauſer, München.

André Derain. Der Tiſch. 1922.
Galerie Simon, Paris.



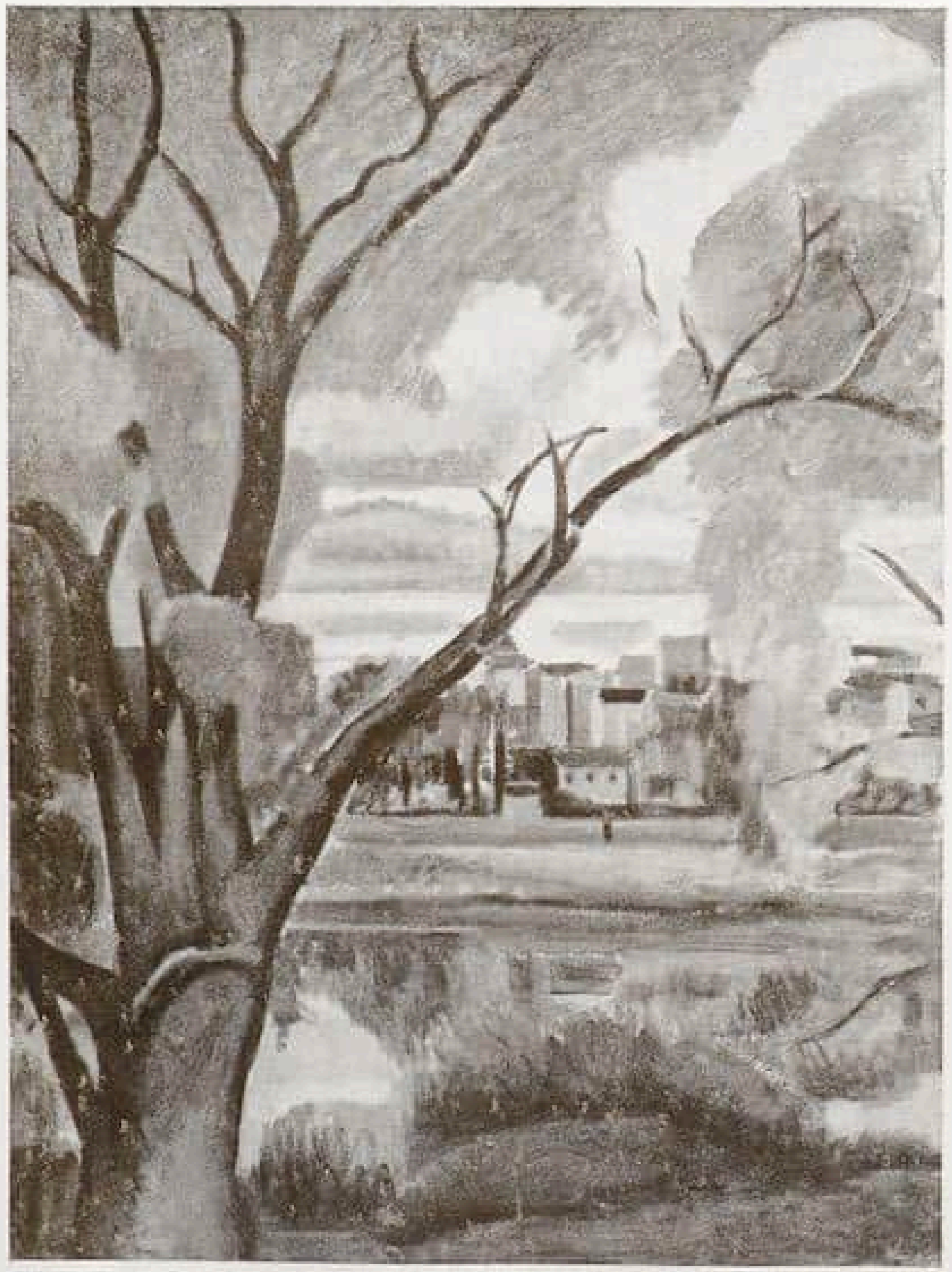
André Derain.

Das Tal. Ölgemälde.
Privatbesitz, Stockholm.



André Derain.

Die Waldlichtung. 1921.
Privatbesitz, New York.



André Derain. Baum.
Aus der Derain-Ausstellung der Modernen Galerie Thannhauser, München.

André Derain. Der Junge. Ölgemälde. 1922.
Galerie Flechtheim, Frankfurt.

zuströmen, die wieder an Boucher, Fragonard u. a. angeknüpft hat. Aber innerhalb dieser nie unterbrochenen Überlieferung stehen Meister wie Degas und nicht zuletzt auch der große Gott der neueren französischen Malerei — Cézanne.

Von diesem hat er kompositionell sicher das meiste gelernt. Aber Derain füllte das ererbte Schema des imaginären, nach inneren Rhythmen gegliederten Aufbaus mit einem neuen Zauber seiner durchaus persönlichen Palette, die an Klangtiefe oftmals das Werk seines Vorgängers in Schatten stellt. In diesem Sinne will er uns beinahe als Synthese aus Poussin und Cézanne erscheinen, hoffnungsvollster Künder einer neuen künstlerischen Jugend, die aus der Enge eines überlieferten bürgerlichen Bezirks in den Bannkreis universalen Weltempfindens strebt. Wie jeder große Künstler, so hat auch Derain seine Perioden des Auf und Ab gehabt und wie alle seine Zeitgenossen hat er hin und wieder der Modeströmung geopfert. Aber die letzten Resultate überzeugen dennoch restlos und sie liegen durchaus auf der gleichen Linie wie die Bilder aus den glücklichen Jahren von 1910—14, die damals schon den Weltruf dieses Meisters mit Recht begründet haben. Daß man gerade diesem Maler in Frankreich hier und dort den Vorwurf verstandesmäßigen Schaffens gemacht oder ihm die allzu gute Kenntnis der Museen als Manko aufrechnet, muß uns Deutsche nicht wenig überraschen. Für den, der französische Kultur zu verstehen glaubt, ist Derain in der Malerei etwas wie Debussy in der Musik, vielleicht sogar ein Ravel der Palette und wie diese Fortsetzer eines streng überlieferten Klanggefühles Vollender einer Tradition, die seit tausend Jahren seiner Rasse eingeboren ist.

Kommen zu uns, den „Barbaren", aus Frankreich solche Klänge herüber, dann horchen wir nicht nur gerne auf, sondern geben uns ihnen lieber noch restlos gefangen, wandern mit diesem Zauberer der Farbe verzückt auf seinen Wegen, einerlei ob sie an die normannische Küste führen oder in den stillen verschwiegenen Hain, den Sonnenglut durchzittert; fühlen wie ein Wunder jene sinnliche Fülle, die uns verschlossen ist und doch wie ferne Sehnsucht in uns wohnt und sind glücklich ob der Tatsache, daß ein solcher Künstler in Europa neben den Unsrigen wandelt, die ähnlich etwa wie ein Lovis Corinth aus der Urkraft ihres Instinktes dem Gott der Schöpfung opfern und uns die Welt von der Seite zeigen, wo sie am schönsten ist.

Daß selbst die „nature morte" — von dem lebendigen Menschen, der atmenden Landschaft ganz zu schweigen — in Derain den idealen Gestalter gefunden, der auch in diesem Sinne über Cézanne hinausgegangen ist, beweisen gerade einige seiner letzten Arbeiten. Stilleben nach Form und Farbe wie etwa jene „Cathédrale engloutie" des alten Debussy, die heute in Europa niemand so meisterhaft spielt wie der inzwischen zu Weltruf gelangte köstliche Walter Gieseking.

Anselm Feuerbachs Bernhardinerhund

Mit einer Tafel

Das hier reproduzierte, im Besitz der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser-München befindliche Gemälde eines lebensgroßen Bernhardinerhundes (Höhe 137, Breite 112 cm) bedeutet im Werk von Anselm Feuerbach eine Seltenheit, obwohl bereits Allgeyer in dem Katalog seines Feuerbach-Werkes eingehend auf das Stück Bezug nimmt. Danach ist das Bild vom Künstler für eine befreundete Familie in Rom bestimmt gewesen, obwohl es später in den Besitz einer bekannten Darmstädter Privatsammlung kam. Das Bild hat alle Vorzüge der Feuerbachschen Palette, ist al prima gemalt und von einer Lebendigkeit des Ausdrucks, die dem Schöpfer so vieler klassisch-romantischer Szenen alle Ehre macht. Feuerbach, der — wie man zumal aus seinen Zeichnungen weiß — immer ein scharfer Beobachter der Natur gewesen ist, hätte ähnlichen Aufgaben, wie sie diese Tierdarstellung zeigt, wahrscheinlich noch viel stärkere Reize abgewinnen können, wenn diese Begabung sich mehr an das Leben selbst gehalten hätte, wie es so manches Bild der ersten Epoche des Künstlers verheißungsvoll erkennen läßt. Daß aber gerade der „Römer" Feuerbach Freude an einem solchen Motiv gefunden, wie es das hier abgebildete, erstmalig veröffentlichte Stück zeigt, das wie gesagt im Rahmen des Gesamtoeuvre eine Ausnahmestellung beanspruchen darf, ist doppelt bemerkenswert.

Die Würzburger Alabastermadonna

Mit einer Tafel — *Von GEORG LILL*

Im Fränkischen Luitpold-Museum zu Würzburg findet sich ein ganz hervorragendes Werk aus der Gruppe von frühgotischen Madonnen, die Fritz Witte unter dem bezeichnenden Namen „Mutter der viel schönen Minne" zusammengefaßt hat[1]. In der wissenschaftlichen Literatur hat sie noch nicht die entsprechende Würdigung gefunden; denn W. Pinder hat sie nur hoch an einem Hause unter mehrfacher entstellender Tünche gekannt und würdigen können[2].

Die Figur, 118 cm hoch, ist schon aus einem in Deutschland ganz ungewöhnlichen Material verfertigt, nämlich aus einem gelblichen Alabaster mit schwarzroter Aderung. Wenn sie auch vollrund gearbeitet ist, so ist die ganze Figur doch auffällig flachgedrückt mit vernachlässigter Rückseite. Aufrecht steht die göttliche Jungfrau da, die linke Hüfte kräftig ausgebogen. In der gesenkten Rechten hielt sie ein Szepter; der Kopf ist sanft nach links geneigt. Trotz der starken Ausschwingung der Hüfte kommt diese Bewegung fast nur in der Innenzeichnung zur Geltung. Die blockmäßige Geschlossenheit wird durch die Art, wie das Kind auf dem Arm sitzt, sowie den gerafften Mantel, der in wenigen Röhrenfalten fast bis auf den Boden gleitet, auf der linken Seite gewahrt, wie dann auf der rechten die ruhige Linie durch den in parallelen Linien hinabgleitenden Saum und die lässig herabhängende Hand erzielt wird. Dadurch erhält sie bei aller reichen Bewegtheit doch einen festen Umriß. Dieses vorsichtig Abwägende in der Gestaltung spricht sich auch in der ganzen Faltendrapierung aus;

---

[1] Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln, Berlin 1912, S. 38.

[2] Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Würzburg 1911, S. 142 und Taf. LII.

Anselm Feuerbach. Bernhardinerhund.

Moderne Galerie Thannhauser, München.

Die Würzburger Alabastermadonna
um 1360.
Originalaufnahme des Luitpold-Museums, Würzburg.

dem enganliegenden Untergewand, dessen Fältelungen um den Gürtel herum fast mehr eingeritzt als plastisch gebildet sind, dann im Mantel, der im großen fast müden Fluß zur linken Hüfte lenkt und nur durch die tiefe Rinne an der rechten Hüfte und dem Faltengeriesel an der Linken einen dramatischeren Akzent erhält. Rein lyrisch ist dagegen, wie sich die Stoßfalte gegen den leicht vorgesetzten rechten Fuß legt.

Was sich in dieser Gewandbehandlung ausspricht, lebt dann in dem still sinnenden, selig heiteren Antlitz oder in den wundervollen, schlanken, aristokratischen Händen. Es ist Fraulichkeit in der schönsten, weichesten Anmut, ohne Koketterie, in naturhafter, unbewußter Schönheit blühend. Volle Wangen, kleine Augen, Stumpfnase, zugespitzter Mund und leicht vorspringendes, weiches Kinn. Eingerahmt von einem dekorativ wellig stilisierten Haar, bedeckt von einem Schleiertuch, das starke Schattentiefen als Rahmen bildet, darauf eine Krone mit Steinen und Blättern. Auf der linken Hand, dessen Mittelfinger ein Ring ziert, sitzt das Kind, das in geradezu bewußtem Gegensatz zu der zarten, verträumten Idealschönheit der Mutter naturalistisch robuster gestaltet ist. Klotzig im Gesichtsausdruck, mit abstehenden Watschelohren, starker Stumpfnase, die Finger kindlich in den Mund steckend, mit der Rechten, die es auf der Brust der Mutter legt, faßt es ziemlich roh ein Vögelchen an den Flügeln. Am linken Handgelenk baumelt ein Schellchen. Das Körperchen ist nackt bis auf den Unterkörper, der in ein Tuch eingeschlagen ist.

Der seltenste Reiz, der die Figur auszeichnet, ist jedoch die farbige Fassung. Wohl Jahrhunderte lang stand sie an einem Hause resp. dessen Vorgänger, Johannitergasse 7, immer und immer wieder gegen die Verwitterung mit Ölfarbenüberstrich geschützt, für Sandstein angesehen. Als sie nun kurz vor dem Kriege vom Luitpoldmuseum erworben wurde, stellte es sich durch eine kleine Bruchstelle heraus, daß sie Alabaster war, außerdem bei einer geschickten Entfernung der Überstreichungen zur größten Überraschung, daß sie eine wundervolle alte Fassung besaß. Der schon an und für sich farbige Stein ist durch einen ganz vorsichtig lasierenden Auftrag in seiner Wirkung ideal gesteigert, ohne irgendwelche naturalistische Absichten, wodurch das seltsam Mystische der Erscheinung noch gesteigert wird. Der Mantel zeigt ein sanftes Himbeerrot, der Gürtel ist rot, die Schuhe schwarzbraun, die Bordüre am Mantel durch zwei rote Linien und lilienartige Blüten gegeben. Die Wangen sind fleischfarbig gehöht, die Augen aufgemalt, nur Haare und Halsborde stärker durch Gold herausgehoben. Am Sockel wechseln die Feldervertiefungen mit den Rändern in Rot und Grün.

Es ist nun ganz ausgeschlossen, daß die auch technisch ganz außerordentlich subtile Arbeit einmal fürs Freie gearbeitet worden ist. Möglicherweise stand sie früher in der St. Oswaldskirche, der an dieser Stelle gelegenen Johanniterordenskomturei, die 1814 abgerissen wurde. Doch ist das schließlich gleichgültig. Noch wichtiger erscheint die Frage, wohin die Figur zeitlich und örtlich zu setzen ist. Pinder hat sie vor ihrer Wiederherstellung, im alten Zustand unbedenklich in den unterfränkischen Kreis, und zwar in die Nachfolgerschaft des Hohenlohemeisters in den Anfang des 15. Jahrhunderts gesetzt. Dagegen erheben sich nunmehr Bedenken.

Ohne Zweifel hängt die Würzburger Alabastermadonna auf das engste mit dem französischen Idealtypus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie er auch nach den Rheinlanden vorgedrungen ist, zusammen. Es ist die holdselige, grazile Madonna, die die Verkörperung des feudalen Schönheitstypus bildet. Die eigenartige mystische Verbindung von Irdischem und Überirdischem, die keusche Demut mit aller Süßigkeit eines schönen vornehmen Weibes, geistig noch einmal im Gegensatz von der traumvollen Reife des jungen Weibes zur spielerischen Naturhaftigkeit des Kindes. Dieses Ideal, wie wir es an der Kathedrale von Paris, zu Maisoncelles, zu Saint-Dié finden[1]. Zu unserer Figur steht noch im näheren Zusammenhang die Louvre-Madonna aus der

[1] Vitry-Brière, Documents de sculpture française du moyen-âge, Paris 1904, pl. 93.

Sammlung Timbal[1], dann die Madonna von St. Denis[2]. Von den rheinischen Madonnen wäre vor allem die Kölner von St. Maria im Kapitol zu nennen, die allerdings aus dem Kloster Limburg a. d. Hardt, also aus dem mittelrheinischen Kunstkreis stammt[3]. Sie ist strenger und monumentaler. Eng ist ferner mit ihr verwandt die Madonna aus der Domprobstei in Trier[4], doch ist diese plastischer durchgebildet. Von den Trierer Madonnen steht aber die aus Niederstattfeld bei Daun, jetzt in der Sammlung des Bildhauers Föhr in Trier, ihr noch näher[5].

Mit der fränkischen Schule wird man sie jetzt nicht mehr zusammenbringen können. Allein wenn man sie im gotischen Saal des Luitpoldmuseums mit den zahlreichen anderen fränkischen Madonnen vergleicht, etwa mit der von Oberzell (Pinder T. 31), würden gegenüber dieser außerordentlich kultivierten, fast raffinierten Arbeit jene fast als handwerklich erscheinen. Selbst die Augustinergassenmadonna (Pinder T. 32) ist robuster und stilistisch entwickelter, der Hohenlohemeister ebenfalls in seiner Faltengebung dramatischer, mit ganz anderen Unterscheidungen arbeitend, auch ganz anders akzentuiert. Im ersten Moment, vor der Figur könnte man sogar zur Ansicht neigen, daß sie wegen der außerordentlichen Qualität der Arbeit nach Frankreich zu setzen wäre. Dem widerspricht aber, abgesehen von der Kronenbildung, die die hohe Form, nicht die Blattkrone aufweist, dann der etwas vollen breiten Bildung in Brust, Hüften und der blockigen Umrißlinie und dem unsicheren Standmotiv das volle, frischgesunde Antlitz der Madonna selbst. Eine französische Physiognomie hätte etwas viel Nervöseres, Geistreicheres, auch Koketteres, wie dies etwa die Madonna von St. Dié (Lothringen)[6] aufweist. Danach müssen wir die Figur auch in die von Westen her beeinflußten Rheinlande setzen. Auch wird eine so qualitätvolle Figur, die noch keine Spur des volleren Faltenstils des 15. Jahrhunderts aufweist, kaum in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen sein. Sie steht in der ruhigen Faltengebung der Limburger Madonna in Köln oder der Madonna von St. Dié so nahe, daß man sie nur ganz wenig über die Mitte des 14. Jahrhunderts hinausführen darf, also etwa um 1360. Ob die Figur ein Exportstück war, was bei der geringen Größe und der Kostbarkeit des Materials nicht unmöglich sein könnte, oder in Würzburg von einem in den Rheinlanden geschulten Meister angefertigt wurde, ist eine Frage, die offen zu lassen wäre. Auf alle Fälle gehört die Würzburger „Mutter der viel schönen Minne" zu den hervorragendsten auf uns gekommenen Plastiken der Mitte des 14. Jahrhunderts.

---

[1] Ebenda pl. 94, 5.

[2] Le musée de sculpture comparée, pl. 28.

[3] H. Rathgens, Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, 1, Düsseldorf 1911, S. 240 f.

[4] O. v. Schleinitz, Trier, Leipzig 1909, S. 138. Bessere Abbildung bei „VI. internationaler marian. Kongreß Trier 1912", S. 16, Abb. 19, wo sehr interessante Zusammenstellung aller (68) Trierer Madonnen.

[5] Ebenda Abb. 21.

[6] Man vergleiche hierzu den instruktiven Aufsatz: Fritz Witte, Parallelen zwischen der französischen und niederrheinischen gothischen Plastik, in Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst XXIV (1911), Sp. 65 ff.

Sammlungen

Ein neuer Katalogtypus

Da die ausdauernde Arbeit, die in wiſſenſchaftlichen Galeriekatalogen ſteckt, meiſt verkannt wird und — nach einem letztlich bloß zufälligen Brauch — nicht der Beſprechung unterliegt, ſei hier wenigſtens ſtreifend aufmerkſam gemacht auf die zähe Arbeit, die Dr. H. Feurſtein, dieſer Kleriker und Leiter der Fürſtenbergiſchen Sammlung, der Donaueſchinger Gemäldegalerie gewidmet hat. Feurſtein, der mit Forſchungen zur altdeutſchen Malerei hervorgetreten iſt, hat beſonders dieſes Gebiet, den Hauptgehalt der wunderbaren Sammlung, mit großer Akribie behandelt. Seit Jahr und Tag hat er im abgelegenen Städtchen Buch geführt über die Literatur ſeiner Bilder, über Geſpräche durchreiſender Fachgenoſſen und über eigene Forſchungen. Grundſätzliche Errungenſchaft iſt es aber, wegen der dieſer Katalog genannt ſei.

Auf den einfachſten Typ des europäiſchen Gemäldekatalogs hin war es ſchon eine Neuerung, als vor langer Zeit Fakſimilierung der Signaturen auftauchte. Ein zweiter und bereits wichtigerer Schritt, auf jene überſchätzte Maßnahme hin wieder einen neuen Typ begründend, war die Farbanalyſe des Gemäldes. Wir nennen als beſtes Beiſpiel hierfür den Katalog des Kaiſer-Friedrich-Muſeums von Poſſe. Noch größere Bedeutung aber hatte ein dritter Schritt, an gleicher Stelle vollzogen: kleine photographiſche Aufnahmen ſämtlicher Bilder, wodurch mit einem Schlag die umſtändlichen Beſchreibungen des Bildinhalts überflüſſig und die vieldeutigen Worte durch den eindeutigen Sachanblick überboten wurden. Wären uns Krieg und wirtſchaftlicher Niedergang erſpart geblieben, dieſe Gattung wäre nicht ſo vereinzelt geblieben. Denn ihre größere Koſtſpieligkeit war durch den größeren wiſſenſchaftlichen Nutzen mehr als wett gemacht.

Nach der erreichten Feſtlegung des Gegenſtändlichen fehlte nur noch eine gleich präziſe und eindeutige Fixierung der Farbe, da die übliche Terminologie der deutſchen Sprache aller Eindeutigkeit entbehrt. Inzwiſchen iſt in einem vierten Schritt, für den jener Donaueſchinger Katalog genannt ſei, ein wirkliches Meſſungsverfahren angewandt worden. Nach dem brauchbarſten der Klaſſifizierungsſyſteme hat es der Oſtwaldſchüler P. Martin Schaller aus Beuron unternommen, die wichtigſten Gemälde Donaueſchingens eindeutig zu meſſen und mit der bekannten Nomenklatur getreu aufzuzeichnen. Die ganz verſchiedenen Vorteile beider genannten Wege zur Farbangabe liegen auf der Hand. Der erſte iſt vorſtellungskräftig, d. h. ruft bei nachträglicher Lektüre ſofort ein Erinnerungsbild hervor. Er bedarf aber der Einführung und muß daher unpräzis bleiben. Der zweite Weg iſt völlig unanſchaulich, aber beinahe von arithmetiſcher Genauigkeit. Wer die Nomenklatur beherrſcht wie etwa eine Notenſchrift (es ſoll bereits einige Kunſthiſtoriker geben), der ſieht die jeweils zugehörigen Farben auch ohne Farbtafel, wie der Muſiker aus der Partitur die Töne „hört“ auch ohne Inſtrument. Wieweit rein praktiſch dies naturwiſſenſchaftliche Verfahren Bildbeſtimmungen anregt und vermittelt, muß erſt die Zeit ergeben. Auf lange hinaus, vielleicht für immer, werden beide Farbangaben nebeneinander hergehen müſſen, da jede eine andere Funktion hat. Und ſo iſt es gut, daß der Donaueſchinger Katalog auch dieſem Umſtand Rechnung trägt. (Für das ältere Verfahren manchmal freilich zu gefühlvoll.)

Einen fünften Schritt, den der höchſten Präziſion und zugleich größten Kürze aller Katalogiſierung brächte erſt — für jedes Bild angewandt — die Farbphotographie. Doch wird man hier noch lange warten müſſen, bis eine erſchwingliche Technik vorliegt, die nicht mehr als Farbverfälſchung wirkt. F. Roh.

Brüſſel

Das Muſée moderne gelangte durch eine Schenkung in den Beſitz eines Werkes von Rodin, Bruſtbild eines der „Bürger von Calais“. H.

Chemnitz

Die Städtiſche Kunſtſammlung erhielt als Geſchenke die Plaſtik „Kniende“ von Haller, das 1919 gemalte Triptychon „Badende“ von Erich Heckel, 1920 in der Freien Sezeſſion ausgeſtellt, ein ſehr frühes Bild von George Moſſon „Kaffeehaus“ 1889, als Leihgaben der Kunſthütte eine Bronzeſtatuette von Kolbe und ein frühes Werk von Schmidt-Rottluff „Norddeutſche Kinder“ 1906, der damit mit ſechs Werken in der Sammlung ſeiner Heimatſtadt vertreten iſt. Die Leitung erwarb aus dem

Kunsthandel eine Landschaft von Erich Heckel aus seiner Dresdner Zeit, aus dem Jahre 1909.

Haag

Das Mauritshuis erhielt durch die Herren Brown einen Christuskopf von Jan van Eyck für ein Jahr als Leihgabe überwiesen. Das aus dem Jahre 1440 datierende Gemälde wurde 1922 von den Eigentümern in England entdeckt. Es hat eine auffallende Ähnlichkeit mit Jan van Eycks Christus im Berliner Museum. Die Behandlung des Bart- und Haupthaars ist dort naturalistischer. An Stelle der Brustinschrift „Rex Regum" befindet sich auf dem Haager Gemälde ein mit Edelsteinen eingesetzter Hemdsaum. H.

Mannheim

Wie wir hören, scheidet der Direktor der Städtischen Kunsthalle, Dr. F. Wichert, zu Ostern aus seinem Amte. Es ist beschlossen worden, seinen Posten unbesetzt zu lassen und den stellvertretenden Direktor, Dr. G. F. Hartlaub, mit der Leitung der Kunsthalle und des Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst zu betrauen. Mitgeteilt sei noch, daß die im Mannheimer Schloß befindlichen staatlichen Sammlungen als Leihgabe in die Verwaltung der Stadtgemeinde Mannheim übergegangen sind. Die Gemäldegalerie nebst Kupferstichsammlung wurde der Leitung der Städtischen Kunsthalle unterstellt.

Nürnberg

Wie wir dem 69. Jahresbericht (1922) des Germanischen Museums entnehmen, sah sich dessen Leitung im vergangenen Jahr vor besonders schwierige Aufgaben gestellt. Der Sturz der Mark zwang zu größter Einschränkung und beeinträchtigte in empfindlicher Form die Kaufkraft. Dies machte sich um so unangenehmer fühlbar, als zu den vielen schon bestehenden Aufgaben des Museums noch eine kulturwichtige neue Aufgabe hinzugetreten ist, nämlich die, wertvolle deutsche Kunstwerke vor der Gefahr der Abwanderung ins Ausland zu retten. Die geleistete Arbeit war nicht vergebens, da im vergangenen Jahr die Höchstzahl an Besuchern seit dem Bestehen des Museums erreicht wurde. Die Haupttätigkeit war der Fortführung der Umgestaltung des alten Museums und der Umgruppierung und Neuaufstellung der in ihm untergebrachten kulturgeschichtlichen Sammlungen gewidmet. Neugeschaffen wurde eine Münz-Schausammlung und eine Medaillen-Schausammlung, eine eigene Abteilung der Stangenwaffen, Schwerter und Dolche, eine neue Gruppe von Denkmälern der Kleinplastik und ein Studentenzimmer. Die lange Flucht der Räume nordwärts des großen Kreuzgangs wurde vollkommen umgestaltet, um dort die nach Fachgruppen auseinandergezogene Sammlung der vorgeschichtlichen Denkmäler und die Abteilungen der Denkmäler der Römerzeit, der Völkerwanderungszeit und der Merowingischen Epoche aufzustellen. Das im Jahre 1917 erworbene Flötnerzimmer vom Jahre 1546 wurde bei den bürgerlichen Wohneinrichtungen eingebaut. Begonnen wurde mit der Anlage eines ländlichen Friedhofes, doch fehlt es hierfür noch an alten charakteristischen Grabkreuzen. Im ersten Obergeschoß des großen Wohnhauses am Kornmarkt wurden Ausstellungsräume für graphische Kunst und das ältere Schriftwesen geschaffen. Zur Zeit ist man damit beschäftigt, den früheren Saal der prähistorischen Denkmäler in einen Vortragssaal umzuwandeln, um die Lehrgänge für deutsche Kunst und Kultur wieder aufnehmen zu können. In den kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen gelang es vor allem, die Abteilungen der primitiven und der barocken Plastik weiter auszubauen. Hierbei wurde der Grundsatz verfolgt, kein Mittelgut, sondern nur wirkliche Kunstwerke von qualitativ hochstehender Art, welche die Eigenheiten einer bestimmten Zeit und Gegend in Auffassung und Darstellungsform besonders markant zur Schau tragen, zu erwerben. Bei den Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts lag der Hauptnachdruck auf der Vermehrung der Sammlung alter Handzeichnungen und der Ergänzung der Abteilung der kulturgeschichtlichen Darstellungen. Die finanzielle Lage des Museums muß trotz der aufopfernden Tätigkeit der Pfleger und trotz mannigfacher Zuwendungen aus allen Kreisen des Volkes als geradezu trostlos bezeichnet werden. Gleichwohl wird die Leitung der Anstalt den Mut nicht verlieren und unentwegt an dem Bau der Darstellung und Aufzeigung der deutschen Geschichte, Kunst und Kultur weiterbauen.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Bei Goldschmidt & Wallerstein vertraute Gesichter und neue. Die volle Wucht und Massivität, der die Moderne fähig geworden ist, repräsentiert durch Schmidt-Rottluff, den man jetzt gewiß allzuoft zeigt, der aber an Wirkungskraft dabei nicht verloren hat. Im Aquarell gewinnt sein Kompressionsstil eine herbstbunt funkelnde Saftigkeit, die zwar nicht die härteste Ausformung seiner Möglichkeiten, aber tief erlabend ist wie ein Stück schwer lachenden Landes selbst, Energie mit Heiterkeit, Gewichtigkeit mit Schimmer vermählend. Unter den Gemälden, die naturgemäß unbedingter gefügt, von radikalerer Intensität der Umrisse sind, ganz hervorragend jenes Stück mit zwei im Wasser spülenden, niedergebeugten Wäscherinnen. Die robust zusammengefaßten Körper mit den heftig ausstoßenden Armen stehen in letzter Einfachheit, monumental gegen ein gewaltig erblautes Meer, das sich in drei lapidaren Wellen emporstuft.

Dabei ist der Klang ihrer rotbraunen Röcke und gelben Kopftücher in diese unergründlich orgelnde Bläue doch auch von der langsamen Harmonie alles Schweren, so daß das Bild zur Geschlossenheit einer tiefen Ruhe findet und seine inbrünstige Entschiedenheit nirgends verpufft.

Daneben sanfter, schmelzender, fast einschmeichelnd Max Kaus, der von Heckel ausgehend zu einer — etwa an Degas gemahnenden — flaumigen Schönheit des Pigments strebt, weniger willensgespanntes als träumerisch-lyrisches Temperament dartut. In die Süße seiner Töne und Kurven mündet von dem asketischen Wesen des ursprünglichen „Brückestils" her ein wenig Herbheit ein, die dem Wohllautigen ein geistiges Brio zuführt. Kaus gibt Landschaften, die oft ein Stück Hochdüne zur See abfallen lassen, gibt den Blick überland, Blumen, Akte am Strande; diese stehen nicht immer so frei in den Raum gelehnt wie bei Otto Müller, Heckel, Pechstein. Dafür bezaubert ein Akt vor dem Spiegel durch die delikate Einfügung seines hellen in die kräftigeren Brauns der auf ihn Wärme überströmenden Möbelpolituren, in das golddurchflogene, braun und grün übereingestimmte Zimmer.

Lyonel Feininger gibt sich im Aquarell ganz leicht, die kristallische Raumkonstruktion klingt nur eben an, wird gleichsam als Geheimnis gläsernen Weltgefüges angedeutet, während entweder der unmittelbare Stimmungseindruck oder ein nervös-naives Schweifen in schwirrenden Linien und ihnen bunt nachlaufenden Tuschen dominiert. Jedes dieser Blätter, ob es sich mehr als wunderliche Improvisation oder als stilles Erschaunis ziehender Horizonte, schaukelnder Wogen, hinschwärmender Laubgewölke gibt, ist ein ursprünglich konzipiertes, einmaliges, ganz unschematisches Gebilde, in dem ein sprödes und wiederum munteres Träumen eingetropft ist in eine ebenso leise wie große Auffassung des Weltantlitzes und seiner Verwunschenheit. Ich zähle diese närrisch verschrobenen, närrisch einsamen, närrisch kecken Blätter zu den köstlichsten Auswirkungen der künstlerischen Gegenwart.

Aus solcher Umgebung müssen Walter Helbigs konventionell posierende, dazu fatal rot angestrichene Akte, wie sie vor irgendwelchem Gestade faul die Arme hebend dahocken, recht herausfallen. Auch wo einige Zartheiten des Kolorits, etwa in Blättern legendarischen Inhalts, gewinnender wirken, stückt sich die Fläche recht gestaltlos und nur als Flickwerk zusammen.

In den eigenartigen Holzschnitten von Gerhard Marcks hingegen bekundet sich eine im Einfall wie im graphischen Ausdruck gleich frische, unverbrauchte Begabung, die spaßig zu erzählen, schlagend zu formulieren, in aller Schilderung Unbefangenheit mit Stil, Schalk mit mythischem Unterton zu vereinen weiß. Zwei dieser erquicklichen Blätter etwa stellen „Trommler" und „Pfeifer" nebeneinander; in einem Fall stehen vor steilgeklemmten Häusern in korrekter Parallele zwei stocksteife lange Gesellen, — und schon im Rhythmus der rasch aneinandergereihten Vertikalwerte, im Gezwängten der Körperhaltung ist das exakte Prasseln, die seriöse Grandezza des Trommelwirbels erfaßt; im andern Fall ist aus der spiraligen Körperdrehung, die sich aus der Bewegung des die Pfeife quer an den Mund bringenden Arms ergibt, die dann im Schreiten, im Gewand, im Gefüge der Hintergrundslandschaft nachwirkt, eine durchgängige tänzerische Gelöstheit entwickelt, die dem Quirilieren der Flöte reizend entspricht. In seinem weniger flächigen als linearen, weniger problematischen als volkstümlich fabelnden Charakter klingt der Holzschnittstil dieses Künstlers nahe an die erzählende Weise deutscher Inkunabeln an, ohne jedoch in archaisierende Abhängigkeit davon zu geraten. Biedermeierliches, Campendonk, Barlach etwa benachbaren diese Kunst, ohne ihre Selbständigkeit zu verletzen. Sie hat zugleich etwas Lapidares und Liebenswürdiges, Behagen und Tiefe. Sie kommt nicht nur technisch, sondern auch inhaltlich aus dem Geiste des Holzschnitts, wenn sie, in großer Vielseitigkeit, Winterlandschaft mit Schlitten, die Katzenmutter mit ihren Zöglingen in einer Kiste, das vergnügte Paffen eines Rauchers, den Ziegenhirten mit einer schwarzen und einer weißen Ziege am Strick gibt. Sie ist markant, humorvoll und besinnlich wie Gottfried Keller und Märchen, die die Völker erzählen. Marcks ist daneben auch Plastiker von eigener Physiognomie und besonders wieder im Rhythmischen originell. Die hier ausgestellten Proben davon erfreuen durch ihre heitere Note, ohne die Formbestrebungen des vielversprechenden Autors in ihrer ganzen Erheblichkeit erkennen zu lassen. Am glücklichsten das bemalte dekorative Relief in Holz, wieder einen rauchenden Mann darstellend.

Anläßlich einer Reihe von Tanz-Veranstaltungen zeigte die „Loheland"-Schule (bei Friedmann & Weber) ihre handwerklichen Erzeugnisse, die auch an dieser Stelle Beachtung fordern. Denn die farbig gestreiften, handgewebten Leinenstoffe wie die ungewöhnlich stark und einfach gestalteten Korbgeflechte aus getönten Bastwülsten zeugen von dem Leben dieser weiblichen Gemeinschaft, dem festlichen Ernst und der hingebungsvollen Geradheit, die hier Gymnastik, Landbau, Gewerbe einheitlich und eben unmittelbar als Lebensäußerung betreiben. Es ist in diesen Dingen nichts Ornamentales, Modisches, nicht einmal affektierte Simplizität. Sondern die Gedrungenheit der Korbformen und die unverzierte Anmut der Stoffe atmen eine im Bereich unseres Kunstgewerbes ganz ungewöhnliche Echtheit, die sich dem Raum wird mitteilen müssen, wo solch ein Ding steht, dem

Menschen, der diese einfältig-edlen Gewebe trägt. Der Name „Volkskunst“ wäre nicht zu anspruchsvoll gewählt dafür.

Die koketten Graumalereien O. Th. W. Steins (bei Flechtheim) können mit ihren apart-verschossenen rosa und hellblauen Arpeggien und mit dem Gehusch lichter und mattierter Stellen nur vorübergehend interessieren. Einzeln geben sie mitunter einen dekorativen Reiz her wie ein Stück verwetzte Seide oder eingestaubte Perlstickerei. Im ganzen aber offenbaren sie eine leidige Verwechslung von Preziosität und Delikatesse, wirken sie fad, flau, säuselig und unter aller Subtiltuerei letzten Endes doch grob. Federzeichnungen vollends entbehren auch dieser zwar unechten, immerhin verführerischen Tonreize, und haben nun garnichts, garnichts zu sagen.

Georg Mosson, dem Möller eine Kollektivausstellung eingeräumt hat, begnügt sich nach wie vor, einen Topf oder ein Glas mit Blumen, recht eingehüllt in ihren duftenden Atem, in ein weiches Gesprüh der Farbe, übrigens aber ohne Aufsehen zu erregen, vor uns hinzustellen. Freilich kann eine oft bis zum Flauen malerisch gelockerte Formgebung, unbekümmert um Artikulation und Ponderation des farbigen Flecks, unscharf in der Erfassung des spezifischen Pflanzentyps, heutigen Ansprüchen auf formale Präzision nicht genügen. Doch berührt der Künstler, der nicht anders Blumen malt, wie man sie eben ins Zimmer gibt: zur freundlichen Belebung, als ein kleines farbiges Ausstrahlen, — der denn auch nie mehr scheinen will als er ist, immer wieder und auch an dieser Stelle sympathisch. — Daneben sind einzelne Stücke ausgestellt von anderen Sezessionisten, die etwa 1910 repräsentativ waren. Während aber ein Theo von Brockhusen als leidiger Manierist und ein Curt Herrmann schließlich auch nur als feinsinniger Tiftler ohne rechte Kraft erscheint, macht es eine Landschaft von W. Rösler mit dem Impetus ihrer Niederschrift gewiß, daß der Verstorbene und halb Vergessene bald einmal neu entdeckt wird werden müssen.

Aus seinen Beständen stellte das Kupferstichkabinett zwei hervorragende, vom Publikum kaum gebührend beachtete Ausstellungen zusammen: in der Abteilung der neueren Kunst das graphische Werk Edvard Munchs, fast insgesamt und in vorzüglichen Drucken, — in der Abteilung der älteren Perioden Landschaftsradierungen aus dem niederländischen XVII. Jahrhundert. Hier neben den führenden Meistern: H. Seghers, Rembrandt, Ruisdael, eine Fülle eigenartiger Graphiker, die bei minder gewaltiger Persönlichkeit durch liebenswürdige oder kauzige Besonderheiten fesseln und vielleicht auch nach wissenschaftlicher Erfassung ihrer individuellen Handschrift verlangen, wie vor allem W. Buytewech, E. van de Velde, A. Verboom, Zeemann, L. Bakhuisen, K. du Jardin u. a.

Die entdeckerischen Neuaufnahmen der Olympia-Skulpturen durch Professor R. Hamann (Marburg) macht die staatliche Bildstelle zugänglich. Diese Photographien geben erst in Originalabzügen die rechte Vorstellung davon, wie glücklich hier oft das Detail groß herausgeholt, vor allem das Leben der Köpfe veranschaulicht worden ist, — während die als wohlfeiles Heft herausgegebenen Reproduktionen unter technischen Mängeln bis zur Unwirksamkeit leiden. Der Archäologe wird vielleicht Willkür der Standpunktwahl, die oft vom Giebelzwang absieht und das Objekt nach Belieben dreht, um ihm nur eine recht starke Seite abzugewinnen, — der ästhetisch eingestellte Betrachter andrerseits Nichtbildmäßigkeit mancher Segmentierung, die nur dem Forscher etwas geben kann, bemängeln. Die Aufnahmen rechtfertigen sich oft nur durch Ausdruckskraft, oft nur als Mikroskopie, — und so fehlt der Gesamtheit der Bilder irgendwie die Einheit ihrer Bestimmung. Das kann jedoch nicht hindern, die Fruchtbarkeit des ganzen Unterfangens anzuerkennen und den Unternehmungsgeist des Nicht-Archäologen Hamann zu bewundern.

Willi Wolfradt.

Ausstellung einst österreichischer Kunstschätze im Palazzo Venezia zu Rom

Bereits seit längerer Zeit ist in Rom die Ausstellung der von Österreich an Italien zurückerstatteten Kunstwerke eröffnet worden. Sie umfaßt die sechs Säle des ersten Stockes im Palazzo Venezia, die das Appartamento Barbo ausmachen.

Bei den Werken, die hier zu sehen sind, handelt es sich neben einer Reihe von Gemälden und Skulpturen hauptsächlich um Werke der Kleinkunst und des Kunstgewerbes; außerdem sind in Vitrinen eine stattliche Anzahl von Archivalien, Inkunabeln und Manuskripten ausgestellt.

In erster Linie begegnen unter den Gemälden eine Reihe ursprünglich aus Venedig stammender Bilder. Vor allem ist Carpaccio zu nennen, der mit drei hervorragenden Stücken, einem Christus, einer Verkündigung und einem Marientod vertreten ist. (Das erste Bild aus der Gemäldegalerie, die beiden andern aus der Akademie in Wien.) Von andern Quattrocentisten sind Cima (Madonna dell' Arancio, früher Gemäldegalerie), Alvise und Bartolommeo Vivarini zu nennen. Von den großen Venezianern des Cinquecento begegnen uns außer Veronese, von dem mehrere Deckenbilder — wohl eher seiner Schule — zu sehen sind, Jacopo und Domenico Tintoretto. Wir sehen von ihnen nur eine größere Anzahl von Porträts. Besonders zahlreich sind noch die Gemälde des Bonifazio Veronese, die dem Beschauer in den verschiedenen Sälen begegnen.

Daneben verdient noch ein Studienblatt Correggios zu der Domkuppel in Parma besondere Erwähnung.

Besonderer Berühmtheit erfreut sich die Serie der nach den Kartons von Raffael ursprünglich für Mantua angefertigten Gobelins. Über sie hat die bereits vor mehreren Jahren erschienene Monographie von Alessandro Luzio, in der auch das gesamte Urkundenmaterial veröffentlicht ist, alles Wissenswerte zusammengestellt. (Alessandro Luzio, Gli arazzi dei Gonzaga, restituiti dall' Austria. Bergamo 1919.)

Größere plastische Werke sind auf der Ausstellung nicht zu sehen. Am wichtigsten ist der dem Donatello zugeschriebene Amor der estensischen Kunstsammlung, den Colasanti neuerdings für ein Werk des Antico erklärt hat. Um so reicher sind jedoch die Werke der Kleinkunst vertreten. Neben den beiden Hauptstücken, dem glänzend gearbeiteten, silbergetriebenen Prozessionskreuz der Scuola di S. Teodoro und dem Reliquiar des Kardinals Bessarion, sind es vor allem die Gegenstände der estensischen Sammlung, die in einer Reihe von Vitrinen ausgestellt, den Beschauer immer wieder fesseln. Sie im einzelnen aufzuzählen, hat an dieser Stelle natürlich keinen Zweck, Namen wie Riccio, Jacopo Sansovino, Tacca bezeichnen hinlänglich die Qualität der Bronzen, um die es sich hier handelt.

Außerordentlich zahlreich sind die Werke der Goldschmiedekunst. Die Krönungsinsignien Napoleons I. als König von Italien sind hier in erster Linie zu nennen und daneben der sogenannte toskanische Schatz (Tesoro di Toscana), dessen hervorragendstes Stück, die Gemme des Aspasios bildet.

Daneben ist schließlich noch eine große Menge von Werken prähistorischer und römischer Provinzkunst zu sehen, die meist aus den ehemals österreichischen Gebieten stammen. Es handelt sich hier um Funde, die unter anderem in Pola, Sterzing, auf der Mendel und in Civezzano (Trentino) gemacht worden sind.

Von den überaus reichen Beständen an Urkunden und Manuskripten, die wieder ihren Weg nach Italien gefunden haben, ist ebenso wie von den zuletzt genannten Werken nur ein kleiner Teil ausgestellt worden. Auch hier handelt es sich bei den Aktenstücken in erster Linie um Dokumente, die aus ehemals österreichischen Archiven stammen. Von den Manuskripten sind schließlich die Neapeler Codices, deren wichtigster eine Niederschrift der „Gerusalemme conquistata" des Tasso bildet, die beiden estensischen Codices der Bibliothek von Budapest sowie die Codices der Tridentiner Bibliothek besonders zu erwähnen.

Die Aufstellung des gesamten Materials sowie die ganze Aufmachung der Mostra darf als geradezu mustergültig bezeichnet werden. Man wird selten Gelegenheit haben, gleich schön ausgestattete und harmonisch angeordnete Museumssäle zu durchwandern wie in dem prächtigen Appartamento Barbo des Palazzo Venezia.

Einen Führer durch die Ausstellung bildet der von dem Direktor der Brera, Ettore Modigliani, verfaßte ausgezeichnete Katalog, der außer der Beschreibung der einzelnen Stücke auch ihre Herkunft angibt und die Rechtstitel, auf Grund deren sie von Italien zurückverlangt wurden. (Ettore Modigliani, Catalogo degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall' Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo di Venezia in Roma. — Roma, Alfieri & Lacroix 1923. 100 S., XX Taf.)

L. S.

Die Warschauer Veduten Bernardo Bellottos

Unter den Kunstwerken, die aus Polen zu verschiedenen Zeiten nach den russischen Hauptstädten überführt wurden und welche die polnische Republik auf Grund des Rigaer Friedenstraktats, nunmehr das Recht erhielt, zurückzuverlangen, bildete die Gruppe von Gemälden Bernardo Bellotos, Ansichten von Warschau und des nahegelegenen Willanow, des einstigen Landsitzes Sobieskis, darstellend, eines der Hauptobjekte.

Diese Serie von im ganzen 26 Gemälden wurde von Bellotto während seines 14jährigen Aufenthalts in Warschau auf Bestellung des letzten Polenkönigs Stanislaw-August Poniatowski gemalt und schmückte einst einen besonderen Saal in dem von letzterem umgebauten alten Warschauer Schloß. 1832 wurden die Bilder laut Geheiß Nikolaus I. nach Petersburg gebracht, doch von den 26 Veduten kamen dorthin nur 21. Anfänglich beabsichtigte man dieselben in dem von Potemkin erbauten Taurischen Palais zu plazieren, wo neuerdings das erste russische Parlament, die Duma, tagte; später fanden sie im Schloß zu Gatschina Aufstellung, wo sie bis zur Revolution verblieben. Im vorigen Jahre wurden die Gemälde der polnischen Revakuations-Kommission in Moskau ausgehändigt, und seitdem befindet sich die ganze Bellotosche Serie wieder an ihrem Entstehungsorte, wo einige Bilder sofort einer sorgfältigen Restauration unterworfen werden mußten.

Die „Warschauer Gesellschaft zum Schutze von Kunstdenkmälern" arrangierte nun ohne Verzögerung eine spezielle Ausstellung unter der Spitzmarke „Warschau zur Zeit Stanislaw-Augusts", wo die Bellottoschen Veduten nach fast einem Jahrhundert wieder in ihrer vollen Reihenfolge vorgeführt wurden. Zugesellt wurde ihnen die große Leinwand „Polnische Königswahl 1764" aus der Sammlung Raczynski in Warschau — die zweite der von diesem Gemälde existierenden drei Repliken befindet sich bekanntlich im Museum zu Posen — welche topographisch mit den 26 rein architektonischen Warschauer Bildern

eng verbunden ist und sozusagen ihren glänzenden Schlußakkord bildet, wie ja die ganze imposante Serie als letzte Etappe im Schaffen des produktiven venezianischen Meisters ausklingt. Neben den Dresdner und sonstigen sächsischen Städtebildern, ja sogar neben den entzückenden Wiener Veduten Bernardo Bellottos, bleibt die Warschauer Serie einer der Höhepunkte seines reichen Oeuvres.

Es erwies sich jedoch, das nicht alle Gemälde aus Gatschina in ihrer ursprünglichen Gestalt zurückgekehrt sind. Auf einem derselben fand sich die russische Aufschrift „8 Bilder, zu allen 2¹/₄ Werschsk in der Breite hinzufügen". Und in der Tat sind acht Ansichten um 10 cm von einer oder je 5 cm von beiden Seiten erweitert, zwei weitere Bilder um einige Zentimeter beschnitten. Die so angestückte Leinwand ist überall in recht geschickter Weise mit Architektur-Fragmenten und Staffage ausgefüllt.

Der elegant ausgestattete Ausstellungskatalog, von Timotensz Sawicki verfaßt, gibt hierüber, sowie über die dargestellten topographisch-architektonischen Details alle nötige Auskunft. Besonderen Wert verleihen dem Büchlein einige neue dokumentarische Daten über den Tod des jüngern Canaletto, die Sawickie zuerst zutage gefördert. Der Künstler starb in Warschau am 17. November 1780. — Bisher ist sein Todestag überall, so auch im Thieme-Beckerschen Künstlerlexikon, um einen Monat früher, d. h. am 17. Oktober angeführt — augenscheinlich an einem Herzschlag (morte subitanea extinctus). Begraben wurde er in der Kapuzinerkirche auf der Misdowastraße.

Zum Schluß möchte ich noch erwähnen, daß die obengenannte Warschauer Gesellschaft unlängst in den Besitz einer Sammlung von 26 Originalzeichnungen Bellottos aus der Zeit seines Aufenthalts in Sachsen gelangt ist. Die Blätter, meist figurale und Architekturstudien, sind in Tusche, Blei- und Rotstift ausgeführt. P. E.

Antwerpen

Vom 30. Dezember bis 12. Januar fand im Cercle artistique eine internationale Ausstellung von Holzschnitten statt, welche von der rührigen Lumièregruppe eingerichtet worden war. Holländer, Belgier, Deutsche, Österreicher, Ungarn und Tschechen nahmen daran teil. Die deutschen Teilnehmer sind in alphabetischer Reihenfolge Herbert Anger, Felixmüller, F. M. Jansen, Emil Maetzel, Max Pechstein, Christian Rohlfs und Schmidt-Rottluff.

Danzig

Die Kunstforschende Gesellschaft zeigt soeben in einer Ausstellung im Stadtmuseum „Die Entwicklung des Danziger Stadtbildes". Museum, Staatsarchiv, Stadtbibliothek und Private haben in erfreulicher Fülle das Bildmaterial geliefert, das einen umfassenden Überblick nicht nur über den Werdegang des Stadtganzen vermittelt, sondern auch in Zeichnungen und Aquarellen Bauwerke vorführt, die heute nicht mehr vorhanden sind. Zeitlich wird die Ausstellung durch eine etwa 1520 entstandene aquarellierte Zeichnung der Befestigung der Altstadt und durch Bilder aus der Zeit der Niederlegung der Wälle in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts begrenzt. Als ästhetisch besonders reizvoll sind die um 1760 mit der Feder gezeichneten Ansichten von F. A. Lohrmann, nach denen Matth. Deisch seine Blätter stach, ferner die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Zeichnungen des Danziger Malerradierers J. C. Schultz hervorzuheben.

Nach einem einleitenden Vortrag von Staatsarchivar Dr. Keyser wurde die Ausstellung durch Museumsdirektor Dr. Mannowsky, in dessen Händen die Zusammenstellung lag, am 10. Februar eröffnet.

Dresden

Die Galerie Richter mußte ihre Weihnachtsausstellung noch hängen lassen, da sie den schönen Plan, eine derzeit in München gezeigte Kollektivausstellung modernster Franzosen: Léger, Picasso, Braque u. a. nach Dresden zu bringen, der politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten wegen nicht ausführen konnte. Was Dresden dadurch verloren geht, mag verstehen, wer die tradionelle Unmöglichkeit schmerzlich empfindet, in Dresden französische Kunst einigermaßen kennenzulernen. Unter dem hier Gezeigten muß eine kleine Kollektion des Berliners Paul Grulich hervorgehoben werden, dessen anspruchslose und gerade darum tief erfreuende Kunst warmen Dank verdient. Diese schmückend hingesetzten kleinen Tafeln leuchten in ihrer frischen Farbigkeit und kommen in dem einfachen Linienwerk der Männerköpfe sogar zu einer stillen Monumentalität.

* * *

Auch die Galerie Arnold zeigte den Januar über noch ihre Weihnachtsverkaufausstellung, schöne Stücke aus ihrem Besitz, aus dem ein frühes Trübner-Selbstbildnis und einige ganz neue Corinths besonders erwähnt seien. In diesen letzteren mit ihren prächtig hingeworfenen Farbenklängen zeigt sich, wie noch einmal eine neue Schaffensperiode für diesen unversieglichen Spender angebrochen zu sein scheint, in neuen Mitteln den alten Impuls beweisend. Aquarelle von Walther Jakob führen die schönen Versprechungen dieses jungen Dresdners weiter. Die Februarausstellung zeigt eine Kollektion des in Dresden lebenden Tschechen Paul Weißkopf. Sein Wunsch, sich in dieser ersten Schau mit dem Urteil der Öffentlichkeit auseinanderzusetzen, verdient Beachtung. Um so mehr, als

vor seinem Werk allgemeinere Fragen laut werden.

Dieser Künstler versucht sich — wie glücklicherweise die meisten Jungen — an allen Techniken und Gattungen, die bildender Kunst erreichbar sind. Glücklicherweise, weil so ein allzufrühes Spezialistentum vermieden und trotzdem Arbeitsintensität durch Reibung der verschiedenen Gebiete gewahrt und für spätere Reife geübt wird. Nicht in der Zersplitterung also liegen Gefahren für Weißkopf. Sein Wesen braucht — noch! — das Suchen hier und dort, um sich zu überzeugender Festigkeit zusammenzuschließen. Denn noch ist diese Zweiheit nicht zu einem klaren Ausdruck gebunden. Das große Ölbild „Liegender Akt vor dem Spiegel", macht das schon klar: Motiv und Komposition leben aus klassischem Geist — aber Empfindung, wie sie aus Detail und Technik spricht und überhaupt sein farbiges Sehen, entstammen modernstem Nervenleben. Mit der äußerlichen Feststellung, daß frühe Klimtsche Einflüsse von solchen des heutigen Kokoschka durchkreuzt bzw. überlagert werden, ist diese Beobachtung nicht abgetan. Man hat tiefer in seinem Wesen nach den Wurzeln dieser beiden Entfaltungen zu suchen. Dazu bietet die Graphik Gelegenheit. Lauter Blätter aus dem Jahre 1922, was also den Verdacht historisierender Einstellung bei der Analyse ausschließt. Da sind Blätter, komponierte Aktzeichnungen von so klarer Linearität, von so bestimmt empfundener Form in Kontur und Gegeneinander, daß man dies Empfinden auch für das ganze übrige Werk als Grundstrom annehmen möchte. Daneben aber hängt ein Blatt (Dame mit Zigarre), in dem der Konflikt deutlich wird. Die Linie zerbröckelt, setzt sich in kurzen eckigen und sich durchkreuzenden Strichlagen gegeneinander ab (die Augenpartie besonders) und staut sich zu dem fiebernden Gebündel voll innerster Verwobenheit und Phantastik, das in den anderen Blättern dann (Dame in Gesellschaftstoilette z. B.) jenen zweiten Grundzug vorherrschen läßt, der, vom ersten so tief verschieden, mit ihm eine Verbindung kaum eingehen zu können scheint. (Hier auch die Wurzel jener Neigung zu phantastischer Komposition.) Diese Verbindung aber erfordert die andre Technik, das andre Format: das Gemälde. Und hier spürt man noch den Bruch. Entschieden gefaßt, kann diese Not des Zwiespaltes zum Heil werden: zur ganz eigenen Art des Ausgleichs. Noch aber hängt Weißkopf von zu mächtigen Eindrücken eines Vorbildes ab, von Kokoschka, besonders dem letzten. Dessen Palette hat er der mit ihm übereinstimmenden Seite seiner eigenen Art zu Hilfe genommen. Nicht ohne eigenes Bemühen und eigene Abwandlung. Ersteres spürt man aus seinem Kampf um Farbklänge (der Purpur, der den Olivgrund des einen Herrenporträts erst herausholt und ähnliches), letzteres am dumpf gebrochenem Grundklang seiner spontansten Schöpfungen (der Stadt am Berg, dem Herrenbildnis ag, das mir übrigens als das beste Stück der Sammlung erscheint). Noch aber gehen diese Bemühungen im Kompositionellen nicht zusammen, und darunter lauert, noch unbezwungen, der tiefere Zwiespalt der beiden Wesenszüge. Daß aber Kraft wie auch Fleiß vorhanden sind, auf die man Hoffnungen auf ein weiteres Vorwärtskommen bauen darf, beweisen alle diese Blätter und Bilder, unter denen die Lithographien zu den „Nachtwachen" des Bonaventura eine ganz persönliche Note freien phantastischen Schauens zeigt. O. S.

Frankfurt a. M.

Der Kunstverein bringt in der Zeit vom 11. März bis 1. April in seinen sämtlichen Räumen eine seit Jahren geplante Schau über Gemälde, Radierungen und Handzeichnungen von Professor J. V. Cissarz, zu der sich der etwas ausstellungsscheue Künstler bisher nicht entschließen konnte. Der vor kurzem stattgehabte 50jährige Geburtstag gab nun aber Veranlassung, den alten Plan des Kunstvereins wieder aufzunehmen, und der Künstler hat, im wesentlichen mit Rücksicht auf sein in Frankfurt nun seit 1916 ausgeübtes Lehramt, seine Zustimmung gegeben, unter Zugrundelegen des Gedankens, daß diese Ausstellung ein Rechenschaftsbericht sein soll, über die Vorbereitung zu seinem Lehramt durch eigenes Suchen nach künstlerischer Erkenntnis und Form. So wird die Ausstellung Stichproben aus drei Jahrzehnten, vom Beginn seiner Laufbahn an, und aus den verschiedenen Gebieten geben, die er im Lauf dieser Zeit sich zu erringen bemüht war. Eine nicht geringe Anzahl von Arbeiten wird hiermit zum erstenmal an die Öffentlichkeit kommen und manchem Freunde seiner Bestrebungen, der den Urheber nur als Vertreter der „angewandten Kunst" kennt, neue Einblicke in seine Arbeitsweise vermitteln, aber auch zeigen, daß hier einer, der seine eigenen Wege gegangen ist, Probleme, die später allgemein künstlerisch diskutiert wurden, schon zu einer Zeit aufgegriffen hat, in der sie noch nicht als selbstverständlich hingenommen wurden, und eine ganz andere Weise „offiziell" war.

Da die Künstlerpersönlichkeit, die hier in einem Teile ihrer Betätigung gezeigt wird, eine vielgestaltige ist, und, wenn man ihr gerecht werden will, auch in den anderen Gebieten, denen ein nicht geringer Teil der bisherigen Lebensarbeit gewidmet war, betrachtet werden sollte, veranstaltet ungefähr gleichzeitig die Kunsthandlung Trittler eine umfangreiche Ausstellung von seiner Griffelkunst, im wesentlichen Ergebnisse der künstlerischen Beobachtung des vielgestaltigen Lebens und seiner Rhythmen, aber auch Beweise der Bemühungen um die Form des Bildes.

Das Frankfurter Kunstgewerbe-Museum endlich bringt eine Auswahl von Arbeiten aus dem

Gebiet der angewandten Kunst, Buchgewerbe, Gebrauchs- und Gelegenheitsgraphik und sonstiges Kunstgewerbe.

Hannover

Den beherrschenden Mittelpunkt der Januar-Februar-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft hat die Sammlung Kandinskyscher Gemälde und Aquarelle inne, die aus den letzten Kriegs- und Friedensjahren stammen. Der ausgezeichnete Eindruck, den die Kollektion hervorruft, wird durch den Unterschied der Stilepochen in interessantester Weise verstärkt. Denn die späten Arbeiten zeichnen sich vor den früheren durch den Willen zur festeren Strukturbildung aus: mitgerissen von dem gegenwärtig immer fühlbareren Drang zur Konstruktion und Verfestigung der Fügungen von Linien und Farben, stellt sich der Wille auf mathematische Bildungen voll kantiger Umrisse ein. Dreiecke Vierecke, Kreise machen sich mit scharfer Umgrenzung bemerkbar. Das Weiche, ja oft fast weichlich Wirkende der früheren Zeit wird durch feste Linearität regiert und auch das frei Schwebende, sanft Bewegte mancher Bilder durch harte, diktatorische Akzente, Durchkreuzungen usw. festgelegt. Eine ungewohnte Deutlichkeit klärt nun den Bildaufbau in unzweideutigster Weise. Mit einigem Recht freilich mag man zweifeln, ob die Veränderung dem Wesentlichen Kandinskyscher Kunst völlig homogen ist. Gerade das Unbekümmerte der Verhältnisse, ihr lose Bewegtes, lyrisch Regsames war ja das geschichtlich Einflußreiche und Faszinierende. Aber auch angesichts solcher Bedenken darf doch die innere Qualität der letzten Bilder hoch gerühmt werden. — Als überzeugendes Gegenbeispiel steht Kandinsky die Malweise Oskar Nerlingers, Berlin zur Seite. Während bei dem Russen eine vielfältige und differenzierte Lebendigkeit sich bewegt, ist bei Nerlinger der neuere Verfestigungsprozeß ins Dekorative abgeirrt: schön und harmonisch sind die breiten Flächen zueinander gestellt. — Weniger bedeutend, aber durch die reife Leichtigkeit ihrer Aquarelle erfreuend ist die Kunst H. Höchs, die noch eine frühere Art, sozusagen etwas launischer Beweglichkeit haben. Eine Reihe neuerer Aquarelle von Heckel, Nolde usw. runden die Ausstellung ab. E. v. Sydow.

Köln

Aus Anlaß des Hinscheidens von Prof. Peter v. Halm, des bekannten und geschätzten Münchner Graphikers, hat der Kunstsalon Hermann Abels eine reiche Auswahl schöner Handzeichnungen und Radierungen zu einer Ausstellung vereinigt. Manche, bisher wenig bekannte Blätter sind in schönen Probedrucken vorhanden, die im vergangenen Jahr vom Künstler persönlich erworben wurden.

New York

Die Galerie Möller teilt uns mit: In diesen Tagen wird in New York eine Ausstellung lebender deutscher Künstler in den Anderson Art Galleries eröffnet, die zum erstenmal in Amerika eine gute Vorstellung von den Bestrebungen des deutschen Expressionismus gibt. Es werden im ganzen etwa 100 Gemälde, eine gleiche Anzahl Aquarelle, 120 graphische Blätter und 25 Plastiken gezeigt. Die besten Namen der jungen deutschen Künstler sind vertreten, und die verschiedensten Teile Deutschlands haben zu der Ausstellung beigetragen: Berlin, München, Weimar, Breslau, das Rheinland, Königsberg. Unter den Malern sind vor allem zu nennen: Campendonck, Caspar, Caspar-Filser, Degner, Feininger, Heckel, Huth, Kaus, Klee, Otto Mueller, Nauen, Nolde, Partikel, Pechstein, Radziwill, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Schwichtenberg, Seewald, Unold. Unter den Bildhauern: Garbe, Kolbe, Marcks, Roeder, Scharff, Scheibe, Sintenis, Steger.

Die Ausstellung ist vor allem durch die Beziehungen W. R. Valentiners zu Amerika und das Entgegenkommen der Anderson Art Galleries (Dr. Meyer-Riefstahl) und der Galerie Ferdinand Möller, Berlin, möglich gewesen. Eine Einführung zur Ausstellung hat W. R. Valentiner geschrieben.

Von Künstlern und Gelehrten

In Leipzig starb im Alter von 83 Jahren der Geh. Baurat Prof. Dr. Hugo Licht, der Erbauer des neuen Leipziger Rathauses und Herausgeber der Werke „Die Architektur Berlins" und „Die Architektur Deutschlands". — Der Maler Charles Balestrini ist in Mailand gestorben. Ebenfalls verschied dort der Maler und Porträtist Amero Cagnoni, 70 Jahre alt. François Flameng, der bekannte französische Maler, Mitglied der Akademie der Schönen Künste und ehemaliger Präsident des französischen Künstlervereins, ist vor kurzem in Paris gestorben. — In der Person des bekannten russischen Numismatikers und Archäologen Alexej Wassiljewitsch Orjeschnikoff feierte das Moskauer Historische Museum seinen ältesten Konservatoren, der seit 35 Jahren an diesem Museum wirkt, und mit dieser intimen Feier fiel auch das Jubiläum der 40jährigen wissenschaftlich-schriftstellerischen Tätigkeit O.'s zusammen. Ferner veröffentlichte O. zahlreiche Aufsätze in den meist von ihm redigierten Publikationen der „Moskauer Numismatischen Gesellschaft", zu deren tätigsten Mitgliedern er gehörte, und das gleiche gilt auch für seine Mitarbeiterschaft in der einstigen „Moskauer Archäologischen Gesellschaft" sowie deren vielbändigen Berichten.

Neue Bücher

August L. Mayer, Francisco de Goya. Verlag F. Bruckmann A.-G. München 1923.

Bücher wie dieses anzuzeigen, ist für den Rezensenten eine große, ungetrübte Freude. Denn diese im wahrsten Sinne des Wortes monumentale Biographie über Goya ist zugleich ein ergreifendes Dokument dieses Künstlerlebens und letztes Fazit der imponierenden Unvergänglichkeit des Werkes selbst, das in solcher Vollständigkeit und frei von allen Schlacken falscher Attributionen pp. trotz Beruete (von Loga ganz zu schweigen) bisher nicht existierte.

Was A. L. Mayer, den die heutige Kritik mit Recht den „Spanien-Mayer" nennt, in zwei jahrzehntelangem archivalischen Forschen über Goyas Kunst gesammelt, was sich ihm an letzten Erkenntnissen vor dem Oeuvre des Meisters selbst zu unumstößlichen Tatsachen verdichtete, hat in diesem kostbaren Buch letzte Formung gefunden. Das konnte überhaupt nur jemand schreiben, der so wie dieser Forscher, Spanien als zweite Heimat liebt, der über das erarbeitete und immer erstaunliche Aktenmaterial hinaus, der großen Seele dieses adligen Volkes innere Verbundenheit entgegenbrachte. So ist dies Buch — in seinen rein kunsthistorischen Teilen bestes Zeugnis solidester Akribie — beinahe ein spanisches Buch geworden; denn man darf mit Recht daran zweifeln, ob einem Spanier selbst eine ähnlich großzügige Einstellung gegenüber dem Thema „Goya" überhaupt möglich gewesen wäre. In diesem Punkte ist der Abstand aus Nationalität und wissenschaftlicher Disziplin direkt Ferment der rein künstlerischen Gestaltung.

Im Einzelnen aber umspannt dies technisch und in seiner bildmäßigen Aufmachung vollendet ausgestattete Werk alles, was bis zu diesem Tag die Forschung für das Lebenswerk eines Goya zutage gefördert hat. Wie das Leben des Künstlers selbst sich zu letzter Plastizität verdeutlicht, so auch sein Werk, über das der Catalogue raisonné am Schluß lückenloses Zeugnis ablegt. Ob ganz vereinzelt hie und dort einmal für den Kenner im Hinblick auf Zuschreibungen Zweifel offen bleiben will dabei gar nichts besagen. Das sind letzten Endes Dinge, die kommende Zeit klären wird. Sicher aber ist, daß A. L. Mayer wirklich berufen war, das Goya-Werk zu schreiben und daß dieses sein Buch ein glänzendes Dokument deutscher Kunstgeschichtsschreibung geworden ist.

Auch darin pflichten wir mit vollster Überzeugung A. L. Mayer bei, daß Goyas Persönlichkeit nicht nur für das europäische 19. Jahrhundert bahnbrechend gewesen ist, sondern daß diese künstlerische Manifestation dazu berufen erscheint, in Ewigkeiten fortzuwirken ganz im Sinne eines romanisch-spanischen Rembrandt, welcher Vergleich unserem heutigen Gefühl nach der explosiven Universalität dieses abenteuerlichen Aragonesen auch nicht entfernt gerecht wird. —

Fazit dieser Anzeige: Ein Buch, das ungeahnte Perspektiven gibt; komplett und kaum zu übertreffen als wissenschaftlich-künstlerische Leistung und Dokument eines verlegerischen Willens, der Achtung gebietet. Biermann.

Russische Künstlermonographien

Trotz der unaufhaltsam bis ins Unendliche wachsenden Bücherpreise und mancher sonstigen Schwierigkeiten häufen sich die Kunstpublikationen auf dem russischen Büchermarkte, und letzthin sind wieder einige Monographien erschienen, die Künstler der jüngern und sogar jüngsten Generation behandeln.

Da ist vorerst das vornehm ausgestattete und etwas preziös betitelte „Porträt Nathan Altmanns" (Verlag „Schipownik", Moskau) von A. Efross, dem Verfasser des Schagalbuchs[1]), welches bei Kiepenheuer auch eine deutsche Ausgabe erlebte. Wie dort, hat Efross auch hier einen jüdisch-russischen Maler und Graphiker zum Vorwurf genommen, der am linken Flügel der modernen russischen Malerei steht und jetzt nach der Russischen Ausstellung in der Van Diemen Galerie, auch in Deutschland nicht ganz unbekannt sein dürfte. In literarisch glänzender Form ist ein Bild von seiner künstlerischen Entwicklung und Laufbahn, sowie seiner Stellung in der heimatlichen Kunst gegeben. Ich möchte jedoch stark bezweifeln, ob es sich tatsächlich um ein wahrheitsgetreues Porträt Altmanns handelt und nicht vielmehr um ein imaginäres, nach einem gewissen Programm zugestutztes. Denn Altmann erscheint in dieser Darstellung als Typus eines äußerst begabten Anpassers allzu geradlinig und schematisch, um ganz lebenswahr zu wirken. Wie denn überhaupt der Efrossche Essay zu jener Gattung von Kunstbüchern gehört, bei denen dem Verfasser weniger um kritische Sichtung und Zusammenfassung des konkreten Materials zu tun ist — bezeichnend hierfür sind die recht knappen Reproduktionen — als um brillante literarisch-feuilletonistische Paraphrasen über das gegebene Thema.

In gewohnteren Bahnen bewegt sich die gedrängte, bereits 1917 verfaßte Monographie von Sergej Ernst, der Künstlerin Zinaida Serebrjakowa gewidmet (Verlag „Akwilon", Petersburg). Frau Serebrjakowa, die Tochter des Bildhauers Eugen Lanceray und Schwester des bekannten Illustrators gleichen Namens, gehört zu den sympathischsten Gestalten unter den modernen russischen Malerinnen, und schon ihre ersten Porträts und Landschaften fesselten durch eine individuelle und intime Note. Später ver-

[1]) Es ist nicht recht verständlich, warum sich in Deutschland die französische Transskription Chagall so fest eingebürgert hat. P. E.

suchte sich die Künstlerin mit Erfolg in großen, gerade in Rußland recht seltenen figuralen Kompositionen („Frauenbad", „Schnitterinnen", „Leinwandbleiche") und man darf der weiteren Entwicklung dieses anziehenden und dabei echt frauenhaften Talents mit Interesse entgegensehen. Zahlreiche, zum Teil farbige Reproduktionen der bekanntesten Gemälde Frau Sserebrjakowas sind dem Ernstschen Heft beigegeben.

Gewissermaßen als Monographie präsentiert sich auch der illustrierte Katalog der Nachlaß-Ausstellung Georg Narbuts (1886–1920) im „Russischen Museum" zu Petersburg, von welcher im „Cicerone" kürzlich bereits die Rede war. Die einleitenden Aufsätze des Museumsdirektors P. Neradowskij und des Zeichners D. Mitroschin bringen alles Wissenswerte über den Lebensgang des frühverstorbenen Graphikers sowie seine Beziehungen zu den zeitgenössischen Künstlern Rußlands. Außerdem verleiht ein fast erschöpfendes Verzeichnis des reproduzierten Oeuvres Narbuts, das F. Notthaff sorgfältig auf Grund seiner reichen Sammlungen zusammengestellt hat, dem Katalog noch besonderen Wert. Erwähnt sei, daß einige weitere Publikationen über G. Narbut bereits angekündigt sind.

Über den oben genannten Dmitry Mitrochin veröffentlicht der Russische Staatsverlag, Moskau, eine überreiche illustrierte Monographie mit Text von M. Kusmin und W. Wajnow. In Mitrochin lernen wir einen äußerst tüchtigen und produktiven Buchkünstler von dekorativem Schwung kennen, der in der Renaissance des russischen Buches sowie der russischen angewandten Graphik während des letzten Lustrums nicht die schlechteste Rolle gespielt hat. Das Buch wird auch in deutscher Übersetzung erscheinen.

An Glanz der Aufmachung, Qualität und Anzahl der Illustrationen überragt die besprochenen vier Bücher ein imposanter Folioband unter dem Titel „Jurij Annenkow: Porträts" (Verlag „Petropolis", Petersburg), dessen buchhändlerischer Erfolg ganz beispiellos war, trotzdem sein Preis sich im Dezember bereits auf ca. M. 25000 belief. Das Werk gibt mehr als sein Titel verspricht, denn nicht nur der Porträtist, sondern auch der Graphiker Annenkow tritt uns entgegen und nicht weniger als drei Aufsätze — von E. Samjatin, M. Kusmin und M. Babentschikow — versuchen sein Schaffen zu deuten.

Eine ganze Porträtgalerie bekannter russischer Dichter, Schriftsteller und Theaterleute defiliert in diesen vortrefflich wiedergegebenen effektvollen Tusch-, Bleistift- und seltenen Aquarellzeichnungen. Und in ihrem Schöpfer offenbart sich ein firmer Zeichner, scharfer Beobachter, der mit ironisch zusammengekniffenem Auge in die Welt blickt, sowie schließlich ein ausgezeichneter moderner Graphiker, der meisterhaft mit dekorativen Schwarzweiß-Wirkungen zu operieren weiß. Annenkow arbeitet in verschiedenen Manieren, und von der Vielseitigkeit seiner Betätigungen zeugt am besten das 25 Seiten umfassende Oeuvre-Verzeichnis des erst 33jährigen Malers, Zeichners und Theatralikers. Der starke expressionistische Einschlag, den er von seinen Auslandsreisen mitgebracht und der in den Illustrationen zum genialen Poem der russischen Revolution „Die Zwölf" von Alexander Block — später auch von W. Massjutin für die meisterhafte deutsche Übersetzung von Wolfgang E. Groeger (Newa-Verlag) illustriert — zutage trat, verschwindet in den neuesten Porträtzeichnungen immer mehr. Aber auch dort, wo sie sich kubistisch geben, handelt es sich bloß um ein leichtes, äußeres Gewand, durch welches der angeborene Realist hervorlugt, für welchen in Jünglingsjahren Rjepin als Ideal galt. Es ist interessant, daß Annenkow eine Zeitlang in der biologischen Station zu Roscoff in der Bretagne mit viel Eifer arbeitete, und die Beschäftigung mit dem Mikroskop, seiner eigenen Aussage nach, viele Spuren in seiner Kunst zurückgelassen hat[1]. In der Tat scheint manches minutiöse Detail in seinen graphischen Blättern wie durch das Mikroskop gesehen. P. E.

E. Hempel, Carlo Rainaldi. Ein Beitrag zur Geschichte des römischen Barock. Münchener Dissertation 1919. 101 S.

Derselbe, Carlo Rainaldi. Venticinque riproduzioni, con testo e catalogo a cura di E. Hempel. (Bibl. d'arte illustrata, Ser. I, Fasc. 11.) Roma 1922. 18 S., XXV Taf. L. 7.50.

Die Werke, die sich mit der Geschichte des römischen Barock beschäftigen, sind nicht allzu zahlreich. Zudem sind die Bücher von Gurlitt, Wölfflin, Schmarsow, Riegl, Escher, Brinckmann und Frankl sämtlich Gesamtdarstellungen, die Leben und Werke der einzelnen Architekten im Rahmen der Gesamtentwicklung schildern. Was uns, von einigen Vorarbeiten abgesehen, bis jetzt fehlt, sind gründliche Studien über die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten. So darf man das Buch, das Eberhard Hempel dem Carlo Rainaldi gewidmet hat, freudig willkommen heißen.

Eine solche Einzelstudie setzt aber gründliche Forschungen in den Archiven und genaue Kenntnis der Handzeichnungen und Stiche wie der gleichzeitigen Lokalliteratur voraus. Der Verfasser hat alle diese Hilfsmittel in der gewissenhaftesten Weise benutzt und ist so zu einer Reihe wichtiger und gesicherter Ergebnisse gelangt. In den folgenden Zeilen soll nur auf einige der wichtigsten Resultate hingewiesen werden. Besonders neu und bedeutungsvoll ist die Aufklärung der Baugeschichte von S. Agnese a Piazza

[1] Annenkow will auch die ganze Kunst des einstigen Naturforschers Kandinskij vom Mikroskop herleiten, und ein wahrer Kern liegt zweifellos in diesem originellen Gedanken.

Navona. Der Verfasser weist nach, daß diese Kirche im Jahre 1652 von Carlo Rainaldi begonnen und von 1653—1657 von Borromini weitergeführt wurde. Dann blieb der Bau unvollendet liegen, bis im Jahre 1672 die Türme von G. M. Baratta nach Entwürfen von Borromini beendigt wurden. Also nur bei Beginn und Vollendung ist Carlo Rainaldi an dem Bau beteiligt gewesen.

Die gleichen Vorzüge zeigt der Abschnitt über S. Maria in Campitelli. Auch hier kann an der Hand von neuen Urkunden und Stichen der Verlauf des Baus, der sich von 1660—1675 hinzog, bis in alle Einzelheiten verfolgt werden. Ebenfalls wichtige Resultate hat Hempel ferner bei der Aufklärung der Baugeschichte der beiden Marienkirchen an Piazzo del Popolo erzielt, bei denen auch der Anteil des Bernini und des Carlo Fontana festgestellt werden konnte. Schließlich ist es dem Verfasser gelungen, bei der Fassade von S. Andrea della Valle den Anteil Carlo Madernas von dem Rainaldis auf Grund eines Stiches zu scheiden.

Nur die allerwichtigsten Ergebnisse des Buches, die allgemeines Interesse beanspruchen dürfen, sind hier herausgegriffen worden. Außerdem sind Hempel, wie es bei einem noch so wenig bearbeiteten Thema auch nicht anders zu erwarten war, reiche Ergebnisse beschieden gewesen. Es genügt, auf die Abschnitte über die Frühwerke, die Altarbauten, Grabdenkmäler und Triumphbogen Rainaldis hinzuweisen.

Der Verfasser hat sich in seiner Arbeit nicht zu sehr in Detailstudien verloren, sondern ist stets bemüht gewesen, die Bedeutung des Künstlers innerhalb der Gesamtentwicklung zu zeigen; dies Verfahren hat ihn zu guten Analysen der einzelnen Bauwerke geführt. Möchte es ihm beschieden sein, die Forschung der Barockarchitektur in Rom weiter mit so schönen und sicheren Resultaten zu bereichern.

Auch dies Bändchen der „Bibliotheca d'arte illustrata" zeigt die Vorzüge der andern Bände dieser Sammlung: kurzer Text, dazu ein Katalog der Werke und eine kurze Bibliographie, von denen Katalog und Bibliographie hier besonders eingehend bearbeitet worden sind. Die fünfundzwanzig Reproduktionen dürfen im großen und ganzen als durchaus gelungen bezeichnet werden.

Ludwig Schudt.

Rudolf Oldenbourg: Peter Paul Rubens (Sammlung der von R. O. veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister. Herausgegeben von W. v. Bode.) Mit 113 Abbildungen. Verlag von R. Oldenbourg, München 1922.

Die Herausgabe dieser Beiträge zum Thema „Rubens", denen Bode ein schönes Geleitwort mit auf den Weg gab, bedeutet mehr als einen Akt freundschaftlicher Pietät gegenüber der Arbeit eines allzu früh Verstorbenen, der berufen gewesen wäre, das große abschließende Werk über den flämischen Meister zu schreiben, das erträumtes Ziel der ersten wissenschaftlichen Epoche eines hervorragend begabten jüngeren Kunstgelehrten gewesen ist. Vielmehr muß man die hier vereinigten Beiträge zur Rubensforschung als die wichtigste Quellensammlung ansprechen, die es bis auf weiteres zu dem schwierigen und immer noch nicht ganz erhellten Thema gibt, d. h. als ein Fundament zu dem Bau, den vielleicht einmal nach Jahr und Tag ein anderer, ähnlich berufener Forscher errichten wird. So sehr nämlich auch die Beiträge aus der Feder Oldenbourgs immer nur einzelne Kapitel oder Teilfragen zur Geschichte des Lebens und der künstlerischen Entwicklung des flämischen Malers beleuchten, nebeneinandergestellt — wie in diesem Werk — rühren sie doch bereits alles auf, was gewissermaßen das Thema Rubens betrifft. Nicht nur die erste Einleitung, die den Entwicklungsgang des Künstlers und den Charakter seiner Kunst behandelt (aus dem Handbuch der Berliner Museen über die flämische Malerei) ist als Muster einer wohl abgerundeten, fein ausgeformten Darstellung schlechthin vorbildlich, wichtiger als Fundgrube sind die tiefer schürfenden Abschnitte, die speziell die Entwicklung des jungen Künstlers, seine Beziehungen zu Italien, die Gründung seiner Werkstatt, den Stilwandel vom römischen Naturalismus zum Klassizismus u. a. mehr behandeln. In diesen Aufsätzen war es Oldenbourg vergönnt, tief in das Dunkel der wichtigsten Epoche des Meisters, die seine Anfänge grundlegend klarstellt, hineinzuleuchten. Von ähnlicher Bedeutung ist das Kapitel über Rubens als Bildnismaler, während andere Abschnitte zum Teil von weiter her an das Stoffgebiet heranführen, sei es, daß es sich um grundsätzliche Stellungnahme einzelnen Werken gegenüber handelt (Judith, Venus und Adonis, die Imperatorenbilder in Berlin u. a.) oder aber auch der Umkreis Rubens'scher Kunst aus dem Milieu selbst heraus erhellt wird wie in dem wichtigen Beitrag über die Plastik im Umkreis von Rubens oder in dem Artikel über Jan Boeckhorst und Rubens. Aus solchen Ansätzen heraus hätte in der Tat das so dringend notwendige abschließende Buch entstehen können, das zu schreiben Oldenbourg vom Schicksal leider nicht vergönnt wurde. Immerhin: Auch das Wesentliche, das in der hier angezeigten, reich ausgestatteten Publikation gesammelt ist, bedeutet schlechthin eine Erweiterung der gesamten Rubensforschung, wie man sie noch vor einem Jahrzehnt (als Rooses dies Gebiet gewissermaßen in Erbpacht genommen hatte) niemals für möglich gehalten hätte. Darum darf man diese Sammlung nachgelassener Schriften nicht anders als eine der wichtigsten kunstwissenschaftlichen Tatsachen ansprechen. Biermann.

S. D. Gallwitz, Dreißig Jahre Worpswede. Angelsachsen-Verlag. Bremen 1922.

Als die „alten Worpsweder" das nicht einzulösen vermochten, was sie im Jahre 1895 unter dem großen Beifall der kunstliebenden deutschen Mitwelt zu versprechen begannen, und als erst die berüchtigten Worpsweder Ansichtskarten mit den knalligen Abendrotlandschaften der Wenke ihre kitschig-sentimentalen Stimmungen in allen Kunstkramläden von Paris bis Petersburg spreizten, da bedeutete es für einen Maler so viel als sich selber in den Geruch eines Kitschiers bringen, wenn er sich in Worpswede niederließ und dadurch diesen Namen mit dem seinen verknüpfte. In der Tat: so ums Jahr 1910 herum war es ein selbstmörderisches Unterfangen, sich etwa im Kunstreich der Mitte, Berlin, als in Worpswede wohnhaft zu bekennen: „Wie kann man nur, Herr Doktor — — ?!" Und auch in „Wowe" selber hatte „so ein Moderner" derzeit nichts zu lachen, denn die alten Worpsweder — ausgenommen Vogeler — waren der jungen Kunst, welche damals noch Neo-Impressionismus hieß, nicht grün, und aus heimatkünstlerischem Munde fiel das — im Moor allerdings nicht erfundene — Wort „Rotznasen". — Besteht nun auch heute noch trotz Paula Modersohn und trotz, oder vielleicht auch gerade wegen des revolutionären Worpswede (von den Bremern seit 1918—1919 auch Mords- oder Bolschewede genannt) bei den Offiziellen eine gewisse Skepsis, so belehrt doch ein Blick in das Gallwitzsche Worpswedebuch den Unvoreingenommenen darüber, daß dieses nördliche Moordorf etwas gezeitigt hat, das sehr wohl als ein Querschnitt des deutschen Kunstgeschehens während der letzten 30 Jahre angesprochen werden darf. Es ist — man darf dies angesichts der allerdings manchmal etwas trügerischen Reproduktionen ruhig sagen — in Worpswede mit ehrlicher, zum Teil sogar leidenschaftlicher Hingabe an die Sache gearbeitet worden. Und wenn auch große Temperamente wie die Paula Modersohn so wenig hier wie anderwärts emporwuchern wie das Heidekraut auf dem Weyerberg, so kann das Gallwitzsche Buch doch davon überzeugen, daß unter den Worpswedern einige waren und sind, denen das Prädikat „echt" und sogar „stark" anstandslos zugebilligt werden darf. Die Verfasserin hat allerdings darauf verzichtet, ihren dem Buche vorangesetzten Text kunstwissenschaftlich urteilend zu gestalten. Sie setzt ungefähr die Linie fort, die Rilke mit seinem Worpswedebuch vorzeichnete, und sie hat damit ein Werk zustande gebracht, das mehr auf den Kunstfreund als auf den Kunstkenner eingestellt ist. An das Schaffen der einzelnen Persönlichkeiten heranzugehen, seine Beziehungen zum allgemeinen Kunstgeschehen der Zeit aufzudecken und so die Kunst der Worpsweder aus ihrer in Wahrheit längst durchbrochenen Isolierung herauszuheben, dies verwehrte wohl ihre fraulich nachempfindende und ihre stellenweise zu Tage tretende allzu bremische Einstellung. Aber immerhin verfuhr sie wohl besser so, als daß sie in den Fehler von jenen verfallen wäre, die das unabweisbare Bedürfnis haben, alljährlich wenigstens einen „größten" Maler zu entdecken.

Bleibt also das Buch über Worpswede als einen Faktor innerhalb des neuen Kunstwollens und -vollbringens immer noch zu schreiben, so ist es doch der Verfasserin und dem jungen Angelsachsen-Verlag zu danken, daß sie dieses Worpswedebuch trotz aller widrigen Umstände zustande gebracht haben. Die zahlreichen und durchschnittlich sehr guten Reproduktionen können auch den berufenen Kenner darauf aufmerksam machen, daß Worpswede eine durchaus ernst zu nehmende Angelegenheit ist; bei einer zweiten Auflage dürften sie den Ablauf des Schaffens der einzelnen Persönlichkeiten etwas besser widerspiegeln. Die Buchausstattung zeigt den Verlag bemüht, auch die heutigen hohen buchkünstlerischen Anforderungen zu befriedigen; er ist jedoch — abgesehen vom tadellosen Papier und Druck — bei diesem Werk noch im interessanten Experiment stecken geblieben. Einen besonderen Hinweis verdient noch der Abschnitt: „Aus Worpsweder Geistesleben", mit Beiträgen von Paula Modersohn, H. Vogeler, Bernh. Hoetger, C. E. Uphoff, W. v. Hollander u. a. Sein Inhalt beweist, daß der Name Worpswede mit dem odiösen Begriff „Heimatkunst" nicht mehr in einem Atem genannt werden kann, sondern eine Fülle von leidenschaftlich ringender Geistigkeit umschreibt. U.

Ein elsässisches Jahrbuch der Kunstgeschichte. (Archives alsaciennes d'histoire de l'art. Première Année 1922. Libruirie Istra, Maison d'Edition de l'Imprimerie Strasbourgeoise, Strasbourg-Paris.)

Herausgeber und Begründer dieses elsässischen Jahrbuchs, das soeben erstmalig als stattlicher Band mit insgesamt 61 Abbildungen erschienen ist, sind die Kunsthistoriker Adolphe Riff und Hans Haug in Straßburg, die in einer Vorrede das Ziel ihres jungen Unternehmens auseinandersetzen. Danach soll dieses elsässische Archiv in erster Linie der Kunstgeschichte der engeren Provinz, darüber hinaus aber auch den Wechselbeziehungen des französischen und germanischen Geistes dienen und insbesondere dem Leben und Werk französischer Künstler in Deutschland und deutscher Künstler in Frankreich gewidmet sein. Frei von jeder politischen Beeinflussung will es ausschließlich und unvoreingenommen der Wissenschaft und der Kunst sich öffnen. — Dieses Programm dürfte auch in Deutschland Zustimmung finden, obwohl es seltsam berührt, daß im ersten Bande fast ausschließlich Franzosen und Elsässer zu Wort gekommen sind und der einzige Schwei-

zer seinen Artikel nicht in seiner Muttersprache, sondern in französischer Übersetzung veröffentlicht sieht. Wäre man wirklich so objektiv, wie es das Vorwort glauben machen will, würde man auch den Mut finden, zumal in einem elsässischen Organ, die deutsche Sprache zu Wort kommen zu lassen. — Doch unabhängig von dieser Einschränkung verdient der Inhalt weiteste Beachtung und unter diesem an erster Stelle der Beitrag von K. T. Parker, der — unterstützt von einem sehr interessanten Abbildungsmaterial — erstmalig eine unbekannte Zeichnung von Hans Baldung veröffentlicht. Für die Geschichte der deutschen Fayencen ist der vor allem archivalisch vorzüglich fundierte Beitrag von Hans Haug über die elsässische Keramikerfamilie Anstett außerordentlich wichtig. — Um unseren Lesern im ganzen einen Begriff von der programmatischen Einstellung und der Reichhaltigkeit des Inhalts zu geben, seien die Artikel kurz titelmäßig hier zitiert: Paul Perdrizet: La vierge aus bras étendus. — Robert Porrer: Un dessin de viergé sage de Martin Schongauer. — K. T. Parker: Un dessin inédit de Hans Baldung-Grien. — Marcel Moeder: Les ex-libris alsaciens du XVIe siècle. — Adolphe Riff: Un peintre Strasbourgeois du XVIIIe siècle. — Hans Haug: Une famille de céramistes alsaciens: Les Anstett. — Georges Delahache: Deux notes sur la cathédrale de Strasbourg au XVIIIe siècle. — Dr. Yves Barry: Esquisse de l'état actuel des arts à Strasbourg. — Chronique de la vie artistique en Alsace 1919—1922. — Revue de livres d'art. b.

Wiener Jahrbuch für bildende Kunst. 1922. Verlag A. Schroll & Co. in Wien.

Das Jahrbuch spiegelt in bunter Weise alte und neue Kunst, soweit sie 1922 in die Wiener Interessensphäre rückte. Neuerwerbungen der Galerien werden besprochen, für die Gemäldegalerie von Buschbeck, für die österreichische Galerie von Grimschitz, für die Albertina von Stix, für die antike Kunst von Eichler. Der wissenschaftlich interessanteste Aufsatz ist derjenige von Baldaß über altösterreichische Tafelbilder der Wiener Gemäldegalerie. Tietze spricht über das Kunstvermächtnis Kutscheras. Reichel gibt einen Rück- und Ausblick über die Handzeichnungssammlung der Albertina. Was über moderne Kunst zu berichten war, kann leider nur soweit interessieren, als es Außenösterreichisches betrifft. Zeigt der Jahresspiegel richtig an, so steht es ärmlich um die Kunst dieses Landes. (165 klare Abbildungen sind in dem Band verstreut.) R.

Ludwig Kassák u. L. Moholy-Nagy: „Buch neuer Künstler". Wien 1922.

Das Vorwort Kassáks proklamiert mit vielleicht allzu expressionistischer Ausdrucksspannung das Prinzip der neuen Kunst, die den Futurismus, Expressionismus, Kubismus, Dadaismus ablösen soll, als die Doppelseite von Architektur und Konstruktivität. Wie dies gemeint ist, zeigt der wichtigere Teil des Buches: die Illustrationen. Fraglich bleibt, ob man so viel Platz für Klee usw. reservieren mußte. Löblich ist das Nebeneinanderstellen von Maschinen, Bauten und Kunstwerken, in denen die Verwandtschaft des Antriebs deutlich wird: Arbeiten von Malewitsch, Klucsisz, Moholy-Nagy und besonders Lissitzkz. In der Tat macht sich die Abkehr von der Romantik immer mehr bemerkbar, — die Einsicht in das Wesentliche der neuen Wirklichkeitskunst erleichtert dies Buch auf das beste: die Technizität erhebt sich zur zweckfreien Selbständigkeit. Keine Wirklichkeit? Oh doch: in der „Landschaft", in den Kraftfeldern solcher Spannungen leben wir Großstädter Tag und Nacht. E. v. Sydow.

Eduard von Grützner. Eine Selbstbiographie. Mit 136 Abbildungen. Herausgeg. von Hugo Schmidt. Verlag von Hugo Schmidt. München o. J. (1922).

„Die Kritik in Ehren, sie muß sein — aber das Scharfrichteramt dürfte man ruhig Späteren überlassen, die das unparteiischer und gründlicher besorgen und in die Rumpelkammer werfen werden was Zeitgenossen oder Mode auf den Schild gehoben haben oder auch umgekehrt." — Grützners eigne Worte wird eine jüngere Generation heut gern auf seine Kunst anwenden, geschähe es auch nur, um kostbare Energien zu sparen. Eines bleibt dieser Kunst: sie hat und erfreut noch viele. Das ist in unsern Tagen ein gewichtiger Existenzgrund. Selbstbiographien aber, vollends aus der Feder eines „jungen Greises" und von solcher Heiterkeit des Charakters wie die Grützners (sie ist seiner Malerei adaequat) werden ihr Publikum immer haben. Der Verlag hat mit diesem Büchlein der Reihe seiner Kunstbreviere ein schönes Schmuckstück (im Sinne der Allzuvielen) angefügt. An Güte der technischen Ausführung steht es den übrigen Bändchen der Serie ebenbürtig zur Seite. Wiese.

Max von Boehn, Das Bühnenkostüm im Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Bruno Cassirer, Berlin.

Der Stoff eröffnet weit über seinen bescheidenen Anspruch hinaus Perspektiven in Sitte- und Kulturgeschichte und in die Weltanschauungen der verschiedenen Epochen. Wir sehen im Altertum die Maske aus vorgeschichtlichen Zeiten herüber in die Tragödie der Griechen ragen und ihre merkwürdig atavistische Erscheinung durchsetzen; wir sehen sie aus heidnischen Tänzen in die Kultur des Mittelalters hinübergetragen und erkennen so die ewigen Fäden, die die Entwicklung aller Zeiten und aller Kulturen verbinden. Auch die Umkehrung ist interessant: Daß eine neue Weltanschauung, die alle Lebensbeziehungen ändert, ihre Stilgesetze auch in die abseitige Sphäre des Theaters überpflanzt.

Im Altertum verschwinden so die Tradition des tragischen Festspieles, und das Possenspiel, das sich aus den Festen des Dionysos ableitet, mit seinen typischen Übertreibungen (Vergrößerung der Gestalt, Ausbuchtung der Kleider und dem uralten Zurschautragen des Phallus) vor den impressionistischen Gesellschaftsspielen des Hellenismus. Es vollzieht sich in der Schauspielkunst dieselbe Wendung ins Individualistische wie in der Wandmalerei. Eine ähnliche Entwicklungslinie ist am Ende des Mittelalters (Shakespeare) und wieder im 19. Jahrhundert. Im Herannahen des Impressionismus fängt das Theaterkleid an, seine repräsentative und unnaturalistische Feierlichkeit aufzugeben und die Naturwahrheit der Einzeltypen und Kostüme zu suchen.

Das Buch befriedigt durch die Fülle des zusammengetragenen, geschichtlichen Materials und durch die Vielfältigkeit und reiche Auswahl der beigegebenen Reproduktionen. S. Sch.

Kurt Pfister, Mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes. Holbein-Verlag. München 1922.

Vierzig ganzseitige Abbildungen und vier farbige Tafeln. Format, Typen, Papier, Farbenwiedergaben, alles buchtechnisch gut, ruhig, ja feierlich. Maße leider fehlend, so daß der Laie über die Ausdehnung der Flächen im Dunkel bleibt. Der Tabelle der Schwarzweiß-Abbildungen hätten Farbenangaben gut getan, mindestens aber Zeitbestimmungen. Der Text zieht sich zunächst zurück auf den Gesamtanblick des Mittelalters, als dessen Ausdruck die Werke angesehen, ja verehrt werden sollen. Nur aus diesem Gesichtspunkt („Bekenntnis zum katholischen Mittelalter") will er beurteilt sein. So gehört die Schrift in unsere Spätphase der Literatur, die im Barock gelegentlich anklingt, in der Romantik dann hochkommt, und heute eine Blüte zu verzeichnen hat, die neben eigentlicher Forschung geduldet sein will. Der Ehrfurcht vor jener Kunst säende Text wagt zugleich eine großzügige Stilisierung der Gesamtentwicklung mittelalterlicher Buchmalerei. R.

Alfred Overmann. Die Kunst und Wir. Gebauer-Schwetschke, Druckerei und Verlag m. b. H., Halle.

Der Verfasser betont in seinem Vorwort, daß die Gedanken dieser kleinen Schrift nichts sein wollen, als ein Ausdruck der großen Sehnsucht unserer Zeit nach geistiger und seelischer Erneuerung.

Nach einem geschichtlichen Rückblick, in den Overmann auch die heutige Zeit einbezieht, stellt er drei Forderungen auf, von denen er sich eine Rehabilitierung der Kunst, d. h. eine ihrer Bedeutung entsprechende Stellung im nationalen Leben unserer Zukunft erwartet. Diese drei Forderungen heißen: Ruhe, Muße und Einkehr aus der Hast unserer Tage, eine alle umfassende Religion, die Persönlichkeit. Ähnliche Lösungen sind uns oft gegeben worden in letzter Zeit. Aber leider kann man mit all diesen frommen Wünschen weder eine neue Religion, noch die große Persönlichkeit hervorzaubern. „Der Worte sind genug gewechselt", der Segen müßte vom Himmel fallen. Schwabacher.

Fritz Behn als Tierplastiker. Mit 73 Abb. Herausgegeben von Hugo Schmidt. Verlag Hugo Schmidt. München o. J. (1922).

Das Büchlein macht den Eindruck einer Propagandaschrift für den Künstler. Neben Lebensdaten wurden darin vom Herausgeber „Aussprüche von Fritz Behn über Kunst", „Ein Bildhauer in Afrika" (aus dem bei G. Müller erschienenen Werk Behns „Haizuru") und „Anekdoten" zusammengestellt. Gern und im Gefühl des Erquicktwerdens liest man wieder die frischen Jagdschilderungen des Künstlers aus Afrika. Im übrigen fügen die ausgezeichneten Abbildungen nach Werken des nunmehr 44jährigen dem Bild seiner Künstlerpersönlichkeit keine neuen Züge hinzu. Aber sie bestätigen erneut, daß wir es mit einem Plastiker zu tun haben, dessen Stärke eine ausgesprochen dekorative Begabung im besten Sinne ist, der es dank ihrer Verankerung in der Münchner Tradition manchmal gelingt, selbst Aufgaben monumentaler Art in ihrem Sinne glücklich zu lösen. Schöne Beispiele dafür bleiben der Ansbacher Bärentöterbrunnen und die „Kraft" (München). Auch der Entwurf gebliebene Flußpferdbrunnen hätte, in die rechte Umgebung gestellt, die beste Aussicht, ein schönes volkstümliches Monument zu werden. Wiese.

Kleine Anzeigen

Frühe italienische Dichtung

nennt sich ein im Hyperion-Verlag, München, erschienenes Buch in mustergültiger Ausstattung das mit den Urtexten zugleich deutsche Übersetzungen früher italienischer Dichtungen veröffentlicht, die gerade der Kunstfreund willkommen heißen muß, weil sie ihm Beleg sind für den gleichen Prozeß des Werdens, den in diesem Zeitabschnitt auch die bildende Kunst durchmacht. Der hier zusammengebundene poetische Strauß, dessen äußere Umrahmung die Blüten des sizilianischen Minnesangs, der toskanischen bürgerlichen Dichtung und der französischen Hymnen bilden, dessen Kern aber ganz dem „dolce stil nuovo" gewidmet ist, führt prachtvoll und klar an den inneren Geist dieser Zeit heran, dessen größte Verklärung Dante ist. Von den beiden Herausgebern der Bücher, Hans Feist und Leonello Vincenti hat der Erstgenannte die wohlgelungene Übertragung der meisten Dichtungen und wohl auch die sehr willkommenen Anmerkungen besorgt, doch sind daneben auch Übertragungen von Martin Opitz, A. W. Schlegel, Rainer Maria Rilke und vor allem von Rudolf Borchardt (Dante!) aufgenommen worden, unter

denen die Übertragungen des Letztgenannten mit Recht als Entdeckung anzusprechen sind. Das Buch, das also eine reizvolle Idee verwirklicht hat und auch den Freund italienischer Kunst sehr stark interessieren muß, wird sicher bald eines der meist begehrten dieser Art sein. B.

Die italienischen Galerien

Ein Buch, das auch für den deutschen Museumsleiter und Bibliothekar von hoher Wichtigkeit ist, ist vor kurzem in Italien veröffentlicht worden. Francesco Pellati (I musei e le gallerie d'Italia. Con prefazione di Corrado Ricci. Roma, Maglione & Strini 1922) hat es sich zur Aufgabe gemacht, eine Aufzählung sämtlicher Sammlungen Italiens in einem Band zusammenzustellen. Von jedem Museum werden Notizen über die Gründungsgeschichte und die hauptsächlichsten Sammlungsgegenstände beigebracht. Von besonderem Wert ist dabei die kurze Bibliographie, die jedem Museum angehängt ist. Wenn hier auch natürlich Lücken vorhanden sind, so liegt hier doch zum erstenmal die Möglichkeit vor, sich einigermaßen über die gegenwärtig in Italien beständig anwachsende Museumsliteratur zu orientieren. L. S.

Die Galerien Europas

nennt der Verlag von Franz Hanfstaengl in München einen 1000 Abbildungen enthaltenden Katalog seiner Galerieaufnahmen und Reproduktionen, die ihrerseits etwa ein Zehntel des Gesamtverzeichnisses sind. Dieser sorgfältig gedruckte Katalog, dem auch neun farbige Tafeln beigegeben sind, hat sich zu einem kleinen Kompendium der Kunstgeschichte ausgewachsen; denn er gibt die Geschichte der Malerei in einem klug gewählten Ausschnitt, zumal das sorgfältig gearbeitete Künstlerregister rasche Orientierung ermöglicht. Im ganzen ein ebenso wichtiges wie anregendes Nachschlagewerk.

Degeners „Wer ist's?"

Das bekannte Zeitgenossen-Lexikon liegt soeben, vollkommen neu bearbeitet und stattlich erweitert, in einem Gesamtumfang von 1792 Seiten in achter Auflage vor. Eine erstaunliche Leistung, die auch der modernen Kunst und Kunstwissenschaft sowie dem Museumswesen gegenüber von überzeugender Zuverlässigkeit der Angaben ist und darum auch an dieser Stelle genannt werden soll.

Lichtdrucke nach Runge

Sehr zur rechten Zeit veröffentlicht der Hanseatische Verlag in Hamburg ein erstes Heft mit ausgezeichneten Reproduktionen nach Rungeschen Bildern, in sehr großem Format und in der Technik des Kupfertiefdrucks, welche die Schönheit der Originale zum erstenmal in würdigster Form über Hamburg hinaustragen sollen. Vorerst drei Blatt: die „Musika" aus der letzten (zerschnittenen) Fassung des „Morgens", die Madonna mit Kind aus der „Flucht nach Ägypten" und den Christus aus „Petrus auf dem Meere". Die Auswahl ist so glücklich wie die technische Wiedergabe und das Monumentalformat. Weitere Blätter sollen folgen. Es tagt um unseren größten Romantiker! Paul F. Schmidt.

Zürich

Das Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1923 gilt dem verstorbenen und um das Zürcher Kunstleben reichverdienten Sammler und Kunstfreund Richard Kisling und bringt aus der Feder des Konservators W. Wartmann einen Rückblick auf das Leben des Mannes und die Geschichte seiner Kunstsammlung. Aus der sind auf 8 Tafeln hervorragende Werke von C. Amiet, Giacometti, van Gogh, Hodler u. a. reproduziert.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

A. von Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. I. Teil: Die Plastik. (Ergebnisse der kgl. preuß. Turfan-Expeditionen.) Verlag Dietrich Reimer (Ernst Vohsen). Berlin 1922.

Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien 1923.

Wilhelm Rolfs, Die Grünewald-Legenden. Kritische Beiträge zur Grünewald-Forschung. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig 1923.

Paul Clemen, Belgische Kunstdenkmäler, In zwei Bänden. Verlag F. Bruckmann A.-G. München 1923.

Otto Grautoff, Wilhelm Wagner. Verlag Fritz Gurlitt. Berlin 1922.

Wilhelm Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Kleine, neu bearbeitete Ausgabe. Verlag von Bruno Cassirer. Berlin.

Oskar Beyer, Die unendliche Landschaft. Im Furche-Verlag. Berlin 1922.

George Grosz, Ecce homo. Der Malik-Verlag. Berlin.

F. A. Nagel, Der Kristall auf Dürers Melancholie. Kommissionsverlag Carl Koch. Nürnberg 1922.

Hermann Schmitz, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Verlag von F. Bruckmann A.-G. München 1922.

Die Taunusreise. Beschrieben und gezeichnet von Peter Cornelius und Christian Xeller. Sämtlich im Verlag von Franz Hanfstaengl. München 1923.

Emil Ludwig, Rembrandts Schicksal.

J. Meier-Graefe, Spanische Reise. Zweite Auflage. Beide im Verlag von Ernst Rowohlt. Berlin 1923.

Kurt Pfister, Van Eyck. Delphin-Verlag. München 1922.
Kurt Pfister, Hieronymus Bosch. Gustav Kiepenheuer, Verlag. Potsdam 1922.
Kurt Pfister, Vincent van Gogh. Ebenda.
Daniel Krencker, Das römische Trier. Deutscher Kunstverlag. Berlin 1923.
Wilhelm Effmann †, Die Karolingisch-Ottonischen Bauten zu Werden. Deutscher Kunstverlag. Berlin 1923.
Ernst Cohn-Wiener, Das Kunstgewerbe des Ostens. Verlag für Kunstwissenschaft. Berlin 1923.
August L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1922.
Ernst Fuhrmann, Der Grabbau. Georg Müller, Verlag. München 1923.

Verschiedenes

Ein Houdon-Fund

Eine nicht alltägliche Entdeckung ist vor kurzem in Rom gemacht worden. Man weiß, daß Houdon als Gegenstück zu dem heute in der Vorhalle von S. Maria degli Angeli befindlichen hl. Bruno einen Johannes d. T. arbeiten sollte. Er hatte das Werk aber nach seiner Rückkehr nach Paris nicht mehr ausgeführt. Indessen war bekannt, daß er für die Statue in Rom mehrere Modelle gearbeitet hatte, von denen eins, das in der für die Statue in S. Maria degli Angeli bestimmten Nische aufgestellt war, vor ca. 30 Jahren zerschlagen wurde. Auch war ein Abguß des Kopfes im Museum zu Gotha bekannt.

Nun ist in den Räumen des Thermenmuseums ein anderes Modell für diese Statue gefunden worden, das bisher völlig unbekannt war. Es ist das Verdienst des Inspektors der Borghese-Galerie, Dr. Bertini Calosso, das Modell als eine Arbeit Houdons erkannt und seine Geschichte aufgeklärt zu haben. Ein Aufsatz, der diese Entdeckung dem Publikum bekannt gibt, ist soeben mit reichem Abbildungsmaterial im „Dedalo" erschienen. L. S.

Die Abwanderung der Meisterwerke

Manets „Bon-Bock" aus der Galerie Arnhold dürfte nun doch dem Louvre verlorengehen, weil der geforderte Preis von 1 800 000 Frs. in den maßgebenden Kreisen als bei weitem übertrieben angesehen wird und überdies Mittel in dieser Höhe völlig fehlen.

Ehrungen Venturis

Unlängst wurde die Hochschule für bildende Künste in Modena nach dem Professor der Kunstgeschichte Adolfo Venturi benannt, gelegentlich seiner 25jährigen Universitätstätigkeit und des 25jährigen Bestehens seiner Kunstzeitschrift „Arte". Neuerdings feiern ihn seine Schüler und Freunde durch die Gründung einer „Adolfo Venturi-Stiftung", deren Zweck ist, die Studien und Forschungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte zu fördern und besonders begabte und mittellose Studenten im kunstwissenschaftlichen Studium zu unterstützen. Die Summen für das Grundkapital der Stiftung werden durch den Zentralausschuß in Rom und durch die Regionalausschüsse von Freunden, Kunstanstalten, Sammlern, Amateuren usw. aller Länder gesammelt. Die Subskription, die bereits viele Tausende Lire ergeben hat, wird in einigen Wochen geschlossen. A. C.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Trotz der noch immer sinkenden Preise, namentlich für Gemälde alter und auch neuer Meister (ein Daubigny z. B., der im Jahre 1910 für $ 14 500 an die Firma Knoedler verkauft worden war, brachte diesmal nur $ 5900, ein 1891 mit $ 7000 bezahlter Th. Rousseau diesmal nur $ 2600, werden immer neue Massen von Kunstwerken aller Art auf den Markt geworfen, vielfach aus Europa, und nicht zum wenigsten aus England. So wurden in den ersten zehn Monaten des vergangenen Jahres aus England allein Werke im Werte von sieben Millionen Dollars eingeführt. U. a. wurde das berühmte Haus William Hogarths im Sohioviertel Londons abmontiert und vollständig herübergebracht, trotzdem in England seit Jahren für seine Erhaltung agitiert worden war.

Derartige Gegenstände freilich werden immer zu hohen Preisen Abnehmer finden. Bei anderen Werken aber, selbst erster Qualität, wenn ihnen die Eigenschaft der Sensation (à la „Blue Boy") oder wenigstens äußerster Seltenheit oder fast Einzigartigkeit abgeht, ist das Absetzen, selbst zu bedeutend geringeren Preisen als noch vor einigen Jahren, ein sehr schwieriges und langwieriges Geschäft geworden. Nicht weniger als 14 Gemälde von Franz Hals stehen augenblicklich in Newyork zum Verkauf! Eins von ihnen wohl das bedeutendste, wurde kürzlich für eine Summe, die über $ 100 000 betrug, an den Mann gebracht. Früher hatte dieses Werk aber wohl ca. $ 200 000 eingetragen. An Rembrandts fehlt es auch nicht auf dem Markt, und die Preise sind mehr als bescheiden. Widener-Philadelphia kaufte, noch im Dezember, seinen vierzehnten, „Philemon und Baucis", der nun seinen Rembrandtsaal vervollständigt. Dieses Werk stand seit 1910 unverkauft bei der Firma Scott & Fowles, die es in jenem Jahr auf der Jerkeskollektion erstanden und wohl bisher nicht den verlangten Preis zu erzielen vermocht hatte. Das Halten der Preise bedeutet aber jetzt eben in den meisten Fällen ein Behalten der Bilder, und ob das in

absehbarer Zeit helfen wird, d. h. ob die Preise in den nächsten Jahren wieder steigen werden, um ein solches Manöver geschäftlich zu rechtfertigen, ist denn doch mehr als zweifelhaft. Die besten Beurteiler hier glauben das Gegenteil und sagen für den Fall einer Sanierung des schwer leidenden Kunsthandels eine Zeit kleinerer Preise und dementsprechend kleinerer Gewinne, aber häufigerer Umsätze voraus, wozu jedoch ein gehörig Stück Pionierarbeit gehört, um ein weiteres Publikum zu Liebhabern und dann Käufern, wenigstens in bescheidenem Stil, heranzuziehen.

An einem solchen, im vorkrieglichen Europa ja keine seltene Erscheinung, fehlt es eben hier noch immer sehr. Dazu kommt, das alte und moderne amerikanische Kunst, Gemälde, Kunstmöbel, Glas, Keramik usw., jetzt sehr beliebt geworden ist und die Aufmerksamkeit zahlreicher angehender Sammler in Anspruch nimmt. Wie ist es da möglich, daß, von ganz Erstklassigem und dabei auch nicht zu Teuerem abgesehen, all die Massen europäischer Kunstwerke auch nur zu annähernd brauchbaren Preisen hier Unterkunft finden können, die entweder tatsächlich öfters in Begleitung ihrer Besitzer herüberkommen oder doch wenigstens (und zu was für Preisen meist!) angeboten werden. Nur zu oft müssen auch die herübergeschickten resp. herübergebrachten Güter wieder den Weg übers Wasser zurückmachen, zumal wenn sie aus Werken bestehen, die ihrer Art nach dem hiesigen Geschmack nicht entsprechen. Etwas Orientierung ist daher von allergrößtem Wert für alle, die nach hier verkaufen möchten, Orientierung über die hiesigen Preise sowohl wie über den hiesigen Geschmack und die sonstige Lage des Marktes.

Die so vielfach ersehnte Besserung der Lage auf dem Kunstmarkt hat sich noch immer nicht gezeigt, und es sieht fast so aus, als ob auch diese Saison zu den verlorenen wird gezählt werden müssen. Es ist doch bezeichnend, daß z. B. eine Auktion wirklich ersten Ranges, die für Ende dieses Monats (Januar) angezeigt worden war, nun bis zum April verschoben worden ist, offenbar in der Hoffnung, daß bis dahin die erwartete Besserung wirklich eingetreten sein werde. Es handelt sich um die William Salomonsammlung, die u. a. auch eine Reihe vortrefflicher italienischer Primitiven enthält. Diese nun haben jetzt die Duveens en bloc erworben, vielleicht für einen einzigen Kunden. Sie sind ja eigentlich fast die einzigen noch, die momentan hier im Kauf wie Verkauf große Geschäfte zu machen wissen. Nun hatte der verstorbene Mr. Salomon meist von bekannten Händlern hier gekauft, zu hohen Preisen, wie es heißt. Schon aus diesem Grunde fühlen diese Händler sich nun gezwungen, die Auktion zu „halten" und die von ihnen seiner Zeit erworbenen Werke zu guten, und das heißt heutzutage eben zu hohen Preisen zurückzukaufen, da kaum eine genügende Zahl Privatkäufer auftreten dürften, die bereit sein würden, derartige Preise anzulegen. So steht denn sozusagen ein „Tag der Abrechnung" bevor, und mancher mag beim Stand seines übervollen Lagers und dem sowieso schon bis aufs äußerste angespannten Bankkredit mit Bangem dem April entgegensehen. Aber schon der Aufschub bis dahin ist viel wert.

Das in Europa durch verschiedene Hände gegangene und, wie es heißt, ebenso verschieden beurteilte sogenannte Porträt Jakob von Hertensteins, das Dr. Gans, wie hier gemeldet wird, Holbein dem Jüngeren nun definitiv zugeschrieben haben soll, ist jetzt hier bei Kleinberger gelandet und ist vielleicht für die Sammlung M. Friedsams bestimmt, der seine sämtlichen Ankäufe durch Kleinberger besorgt.

Soeben ist auch die berühmte, auf ein und eine halbe Million Dollars geschätzte Olvy-Roderer-Sammlung meist französischer illustrierter Werke des 18. Jahrhunderts hier bei der Rosenbach Company eingetroffen. Die Sammlung soll nicht als Ganzes verkauft, sondern einzeln abgesetzt werden.

Bei Harlow & Co. sah man kürzlich eine große, von dieser Firma aus der Schweiz herübergebrachte Sammlung von Blättern erster Rembrandts, dessen Hundertguldenblatt, freilich in einem herrlichen Abdruck, nicht weniger als $ 20000 — ein „Rekord" für eine Rembrandtradierung — eintrug, dann Schongauers und Dürers u. a. Von Dürer namentlich waren ganz seltene Drucke vorhanden. Ob sie hier die richtigen Liebhaber finden werden, muß sich erst finden. F.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Bankkrach und Kunstsammlungen

Unter diesem Titel wird der N. Z. Ztg. aus Kopenhagen wie folgt geschrieben:

Die Zeitungen enthalten in diesen Tagen verschiedene Meldungen über die Veräußerung von Kunstsammlungen, die zu den vornehmsten des Landes gehören, im Zusammenhang mit den neulichen Vorgängen in der Finanzwelt. So hat der Direktor der vom Staat gestützten Bodenkreditanstalt (Landmannsbanken) Heilbuth seine Gemäldesammlung, die einst zu den schönsten von ganz Skandinavien gezählt wurde, teilweise verkauft. Des verstorbenen Direktors Ringborg vom gleichen Kreditinstitut ebenfalls sehr wertvolle Sammlung älterer dänischer Kunstwerke kommt dieser Tage unter den Hammer, und das nämliche Schicksal harrt den Sammlungen von Etatsrat Glückstadt, dessen Verhör durch den Oberstaatsanwalt über seine Geschäftsführung bei der Bodenkreditanstalt eben die Spalten der

Blätter füllt, sowie der bekannten Thorwaldsen-Sammlung von Generalkonsul Wald-Glückstadt. Die große Kollektion französischer Kunstschätze von Etatsrat Hansen auf Ordrup ist bereits unter der Hand verkauft worden, und zwar wird berichtet, ein Schweizer habe einige der wertvollsten Gemälde erstanden. Versuche, die Kunstwerke dem Lande zu erhalten, etwa durch Ankauf für die Glyptothek, seien erfolglos geblieben.

Haag

Die Firma Krantz und De Bruin hat aus der Sammlung Ellison, England, ein Selbstbildnis Rembrandts erworben. Sie teilt darüber mit: Das Porträt gibt Rembrandt ungefähr in derselben Weise wieder wie das Gemälde der Sammlung von Lord Iveag in London, ist aber in Einzelheiten von diesem sehr verschieden. Es ist unvollendet; Haupt und Schultern sind völlig durchgearbeitet. Der Mantel, die Palette und die Hände sind nur skizzenhaft angegeben und später durch Unbefugte vollendet. Das Gemälde wird auf seinen ursprünglichen Zustand zurückgebracht werden. H.

Neue Kataloge

Creutzer G. m. b. H., Wissenschaftl. Antiquariat u. Verlagshandlung, Köln-Aachen. Lagerverzeichnis Nr. 124: Kunstgeschichte, Kunstgewerbe, Architektur, Illustr. Bücher, Graphik, Handzeichnungen. — „Wir hoffen, mit diesem Katalog, der namentlich die neuere Kunstliteratur in großer Vollständigkeit enthält, einen auch für längere Zeit brauchbaren Handkatalog zu bieten." Als solchen darf man das anspruchslos aufgemachte Heft in der Tat ansprechen. Es fehlt kaum eines der wichtigen Werke der Kunstliteratur, vom Handbuch bis zur Spezialuntersuchung und Zeitschrift. Ganz besonders angenehm aber ist die Angabe der Preise in Grundzahlen (mal jeweiligen B.-Börsenschlüssel); so ist es möglich, sich Rat über Preise zu holen, ohne ins Dunkle zu tappen. Was das heißt, wird jeder Betroffene zu würdigen wissen. — Aus dem Anhang „Originalgraphik" sei das außergewöhnlich reiche Angebot guter Drucke von A. Waterloo hervorgehoben. W.

Paul Graupe, Berlin. Auktion XXV. 9. April 1923. Illustrierte und seltene Bücher aus sechs Jahrhunderten. 15. und 16. Jahrh. Nr. 1—77, darunter sehr seltene französische und spanische Drucke, viele Luther-Schriften usw. — 17. und 18. Jahrh. Nr. 78—125, u. a. Montesquieu, Le Temple de Guide usw. mit besonders zahlreichen und interessanten Kupfern (Cohen 730); Voltaire: Oeuvres complètes, 70 Bde., Kehler Ausg. (Cohen 1042); eine Reihe Merian-Werke. — 19. und 20. Jahrh., Nr. 126—242, u. a. kostbare Drucke vieler berühmter moderner Pressen. Der Katalog ist auch typographisch gut ausgestattet.

Auktion XXVI. 10.—12. April 1923. Graphik und Handzeichnungen des 18. bis 20. Jahrh. 1456 Nrn. Der Katalog ist von gewohnter Reichhaltigkeit und bietet durchweg Qualität. Man vermißt kaum einen bedeutenden Namen auf dem Gebiet. Interessant ist es, einige Zeichnungen des durch die Forschungen Försters bekannt gewordenen Franz Gareis darin zu finden. Erstaunlich die große Zahl seltener Blätter Picassos. Liebermann, Corinth, Slevogt, Meid, Thoma, Richter, Klinger, Kollwitz, Kokoschka: das sind noch einige der viel Vertretenen. Bedeutend ist dabei der Anteil an Handzeichnungen. — Der Katalog ist technisch und sachlich gut gearbeitet, wie es einer solchen Sache entspricht. — Die Firma zeigt zugleich an, daß die bekannte Plakatsammlung von Dr. Hans Sachs und die Bibliothek des verstorbenen Prof. Karl Robert (Archäologie und klassische Philologie) durch sie zum Verkauf gelangt. W.

Markert & Petters, Antiquariat, Leipzig. Katalog 36: Kunst I. Enthält besonders ältere Literatur: Zeitschriften, Ästhetik, Kunsttechnik, Malerei und Kupferstich (auch Originalstiche usw.), Skulptur, Kunsttopographie.

Dr. Ignatz Schwarz, Auktionshaus, Wien I, Habsburgergasse 3. Versteigerung von Graphik des 16.—19. Jahrh. 22.—24. März. Ausstellung 14.—21. März. — Der Katalog (mit einseitig bedruckten Tafeln K. 10000.—, doppelseitig bedruckten Tafeln K. 6000.—; ohne Tafeln K. 3000.—) mit 751 Nrn. enthält u. a. schöne Blätter Dürers (Maria mit den Karthäusern!) und Rembrandts; besonders viele Blätter der van Dyck-Stecher, sehr viele Porträts verschiedenster Schulen sowie Schweizer Ansichten. — Schätzungspreise in Tausenden österreichischer Kronen und Kurstabelle nach Kurszettel der österreichischen Nationalbank vom 23. Febr. 1923. W.

Zahn & Jaensch, Antiquariat, Dresden. Katalog 301. Februar 1923. Kunstgeschichte: Malerei, Skulptur, Graphische Kunst, Kunstgewerbe, Ältere u. neuere Literatur dieser Gebiete. 1099 Nrn.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 6	29. März	Heft 6	21. März
„ 7	12. April	„ 7	5. April
„ 8	26. April	„ 8	19. April

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Aufgaben und Methode europäischer Forschung im Bereiche östlicher Kunst

Von CURT GLASER

Die Frage nach Aufgabe und Methode europäischer Forschung auf dem Gebiete ostasiatischer Kunst ließe sich bequem dahin beantworten, daß Aufgabe der Forschung immer nur eine, und ihre Methode auf allen Gebieten ihrer Betätigung die gleiche zu sein habe, mit anderen Worten, daß der gesamte gelehrte Apparat von Quellenforschung und Stilkritik aus Europa nach Asien zu übertragen sei, sofern eine Forschung, die den Namen der Wissenschaft für sich in Anspruch nehme, sich dem Gebiete ostasiatischer Kunst nähern wolle. Diese scheinbar sehr einleuchtende Forderung muß jedoch ebenso an äußeren wie an inneren Schwierigkeiten der anders gearteten Materie scheitern. An äußeren darum, weil die Schwierigkeiten der Sprache und Schrift immer ein unübersteigliches Hindernis bilden werden. An inneren, weil die Mittel stilkritischer Vergleichung, auf die sich die Bilderattribution in Europa stützt, auf das ostasiatische Tuschbild nicht anwendbar sind. Unsere Vorstellung von der originalen Handschrift der großen Meister der Sung-Dynastie ist viel zu lückenhaft, um ein ernsthaftes Urteil über die Zuschreibung einzelner Werke zu begründen. Man wird die zahlreichen Kopien, die mit berühmten Namen bezeichnet sind, auf Grund ihrer geringen Qualität abzulehnen vermögen. Aber es kann nur ein Lächeln erregen, wenn Pseudokennerschaft sich vermißt, über die Berechtigung traditioneller Zuschreibungen altüberlieferter Meisterwerke, womöglich auf Grund von Abbildungen ein kritisches Urteil abzugeben.

Methoden, die im Bereiche der Wissenschaft von europäischer Kunst sich wohl bewährt haben, erweisen sich dem europäischen Forscher, der das Gebiet ostasiatischer Kunst betritt, als unanwendbar. Und wenn gerade der Kenner des Ostens sich des alteingewurzelten europäischen Kulturhochmutes zu entäußern gelernt hat, so sollte er sich nicht scheuen, bei den durch Tradition und Übung des Auges berufenen japanischen Teemeistern in die Schule zu gehen, um ihnen die Methode der Anschauung und Beurteilung östlicher Tuschbilder abzulauschen.

Aber nicht die Frage, in welchem Grade das möglich sei, steht zur Erörterung. Die Möglichkeit, daß ein Europäer ganz in der fremden Kultur aufginge, kann zugegeben werden, wie es Japaner gibt, deren Streben es ist, sich an der europäischen Kunstforschung zu beteiligen. Ein solcher Austausch der Kräfte führt zu keiner Bereicherung. Dem Buche eines Japaners über Botticelli wird um so weniger spezifische Bedeutung zukommen, je strenger es der europäischen Methode sich anschließt, und genau so darf es nicht das Ziel einer deutschen Monographie etwa über Sesshu sein, das Buch eines Japaners zu ersetzen.

So kann die Methode, die zur Diskussion steht, nicht die europäische sein, weil sie nicht anwendbar, und nicht die ostasiatische, weil sie nicht nutzbringend wäre, und es erhebt sich die Frage, was denn auf anderen Wegen als diesen beiden erstrebenswert und erreichbar sei.

Erstrebenswert ist zunächst und vor allem wie im Museumswesen so im Bereich wissenschaftlicher Bearbeitung die Befreiung der Kunst aus der Verbindung mit der Ethnologie. Gewiß kann die Kunstgeschichte ebensowenig der Kenntnis der kulturellen Voraussetzungen wie die Ethnologie der Kenntnis der künstlerischen Lebensäußerungen entraten. Ist das religiöse Bedürfnis eine der Triebkräfte künstlerischen Schaffens, so ist insbesondere enge Vertrautheit mit den Formen des Glaubens und des Kultus notwendig für das Verständnis des Bildwerks. Aber Voraussetzung für seine spezifische Deutung ist nicht Kenntnis der Sprache und Sitte, sondern Vertrautheit mit den Problemen formaler Gestaltung überhaupt. Der Kunstforschung wird zur Hilfswissenschaft, was der Ethnologie im Mittelpunkte des Interesses stehen muß. Und an dieser Stelle wird die materielle Schwierigkeit in der restlosen Bewältigung ostasiatischer Sprachen entscheidend,

die als unmöglich gelten kann, sofern nicht ihr Studium zum eigentlichen Inhalt einer Lebensarbeit gemacht wird. Nicht weil die Wichtigkeit der Sprachkenntnis geleugnet wird, sondern weil menschlichen Kräften eine Grenze gesetzt ist, muß von seiten der Kunstforschung für eine Arbeitsteilung eingetreten werden, wenn nicht völlige Resignation das Gebiet östlicher Kunst der nebenamtlichen Bearbeitung durch die Sprachwissenschaft der Sinologie ausliefern soll.

Die innerhalb Europas selbstverständliche Forderung, daß der Forscher die Sprache des Landes, mit deren Kunst er sich beschäftigt, vollkommen beherrschen müsse, hat keine Geltung im Bereiche des fernen Ostens, weil die Forderung als solche unerfüllbar ist. Mit diesem Verzicht aber entfällt auch die Möglichkeit der Anwendung gleicher Arbeitsmethoden für beide Gebiete. Der Kunsthistoriker, der die literarischen Quellenwerke und die Inschriften, an deren Auslegung die zünftige Sinologie selbst oft genug scheitert, im besten Falle nur höchst unvollkommen zu lesen imstande ist, sieht sich auf die Mithilfe fremder Hilfskräfte angewiesen, und es kann nicht sein Ehrgeiz sein, etwa in der Quellenkunde selbständige Arbeit zu leisten.

Nach so viel negativen Bestimmungen ist endlich die Frage erlaubt, was denn der von allen Seiten eingeengten Forschung an Aufgaben verbleibe, was ihrer Methode erreichbar sei. Es ist in der Tat genug, und es läßt sich mit einem Worte so definieren, daß ihre Bemühung auf die Bereitstellung des Materiales für die große Aufgabe einer Weltgeschichte der Kunst gerichtet sein solle. Im Verlaufe der letzten Jahrzehnte hat sich der Horizont der historischen Wissenschaft außerordentlich geweitet. Es geht nicht mehr an, Weltgeschichte vom engumgrenzten Standpunkt europäischer Überlieferung zu betrachten. Für die Geschichte der menschlichen Kultur sind Indien und China nicht minder wichtig als Ägypten und Griechenland. Dieser Erkenntnis gilt es zu dienen. Es gilt, die Bausteine für eine umfassende Geschichte der künstlerischen Betätigung des Menschen zu bereiten, und es gilt, einer allgemeinen Kunstwissenschaft das Material zu liefern für eine nicht einseitig im klassischen Kanon befangene Ergründung der Möglichkeiten und Notwendigkeiten schöpferischer Formbildung.

So erweist sich die kunsthistorische und ästhetische Deutung des neu in den Gesichtskreis eingetretenen Materials als die erste Aufgabe. Aus Formbeziehungen sind die historischen Verknüpfungen der Stile, aus Formveränderungen entwicklungsgeschichtliche Vorgänge abzulesen. Solchem Zweck vermögen die am europäischen Material erprobten Methoden in gewissem Maße zu dienen, und sie geben dem Forscher ein Rüstzeug an die Hand, das seiner Arbeit in der gewiesenen Richtung Überlegenheit über die nur das Einzelwerk deutende Analyse östlicher Kenner sichert. Es wäre nutzlos, mit diesem auf seinem eigenen Gebiete in Wettbewerb treten zu wollen. Aber den vorbereiteten Stoff den größeren Zusammenhängen einzuordnen, ist eine Aufgabe, die derjenige zu unternehmen hat, der über dem Einzelnen das Ganze im Auge behält, der in der speziellen Formgebung das übergeordnete Gesetz zu erkennen sich bemüht.

Eine nicht zu unterschätzende Gefahr droht auf diesem Wege. Dem Europäer liegt es selbstverständlich nahe, die Schöpfungen der Asiaten mit den Werken eigener Kunst zu vergleichen. Ob dieser Vergleich — je nach Geschmack oder Laune dessen, der ihn anstellt — zugunsten der einen oder der anderen Seite ausfällt, ist relativ unerheblich, gefährlich ist der Vergleich als solcher, da er notwendig zu schiefen Urteilen führt. Aber selbst die unbedenkliche Anwendung der uns geläufigen ästhetischen Grundbegriffe auf das neue, fremde Material muß bedenklich erscheinen. Diese Begriffe sind auf empirischem Wege gewonnen, aus der Analyse westlichen Kunstschaffens. Sie selbst sollten, anstatt auf ein anderes Material angewendet, an ihm vielmehr zunächst nachgeprüft werden. Es kann nicht die Aufgabe sein, östliche Formen in das an westlicher Kunst erprobte Begriffssystem zu zwingen, sondern dieses System selbst zu erweitern, aus dem Material östlicher Kunst die Begriffe abzuleiten, die seiner Deutung dienen und auf der so gewonnenen, breiteren Grundlage den gemeinsamen Nenner zu finden, der

einer Weltgeschichte der Kunst die denknotwendige Voraussetzung zu geben vermöchte. Aus der Analogie westlicher Methode, nicht durch ihre Übertragnng ist der Weg zur Deutung östlicher Kunst zu suchen.

Zieht man endlich die praktische Folgerung aus solcher Erkenntnis, so bleibt das große Kapitel der Quellenkunde außerhalb des Bereiches europäischer Forschung im Gebiete ostasiatischer Kunst. Ebenso muß sich die Kritik der Grenzen ihrer Möglichkeiten bewußt bleiben. Sie wird nicht auf die Prüfung der Echtheitsfrage, auf die Bestimmung von Zeit und Herkunft der Denkmäler zu verzichten brauchen, aber sie wird in letzten Fragen wie denen der Meisterzuweisung sich Bescheidung aufzuerlegen haben. Dagegen wird sie ihre Aufgabe in einer allseitigen Interpretation und Kombination der Denkmäler finden. Ihr letztes Ziel aber ist das der Kunstgeschichte überhaupt, es beruht in der zusammenhängenden Darstellung der spezifisch künstlerischen Entwicklung, als eines Teiles der gesamten Kulturentwicklung der Menschheit.

Chinesische Buddha- und Bodhisatvaköpfe

Mit sieben Abbildungen auf fünf Tafeln — Von OTTO FISCHER

Die Geschichte der chinesischen Plastik ist heute erst ganz bruchstückweise bekannt. Doch läßt vieles darauf schließen, daß in denselben Epochen, in denen die große chinesische Malerei ihre Entfaltung und höchste Blüte erfahren hat, an den von der buddhistischen Kirche gestellten Aufgaben auch eine große plastische Kunst erwachsen ist, deren Meisterwerke neben den Schöpfungen des ägyptischen und des indischen, des hellenischen und des westlichen Kulturkreises ihren eigenen Gehalt, ihre eigene Form und ihren eigenen Wert in sich herausgebildet und vollendet zeigen. Diese chinesische Entwicklung setzt wahrscheinlich nach den Han, d. h. etwa im 3. oder 4. Jahrhundert ein und hat unter den Sung (10.—13. Jahrhundert) ihre späteste und letzte Reife erlebt. Etwa vom 7. Jahrhundert ab geben die noch in zahlreichen Beispielen erhaltenen japanischen Tempelstandbilder im Nachklang einer zumeist kopierenden und von der chinesischen durchaus abhängigen Kunst ein ungefähres Bild der festländischen Gestaltung und ihrer Wandlungen. Für die Zeit vom 5. bis 8. Jahrhundert bieten die aus dem gewachsenen Fels gehauenen und mit Skulpturen überdeckten Höhlentempel, speziell von Yün-kang und Lung-mên der Forschung ein reiches, wenn auch einseitiges Material. Allein das japanische Werk ist doch immer nicht ein chinesisches, und die Buddhanischen der Felsentempel enthalten wohl eher die Werke von Handwerkern als von führenden Meistern, sie sind uns Europäern auch nur in Photographien und Publikationen zugänglich, die das Feinste der plastischen Form, ja das eigentliche Erfühlen und Erleben dieser Plastik uns kaum vermitteln können. Es ist ein Glück, daß wenigstens einige kleine Bronzen und eine größere Zahl abgeschlagener steinerner Buddha- und Bodhisatvaköpfe aus dem ersten Jahrtausend den Weg nach dem Westen gefunden haben. So ist es möglich, aus eigener Anschauung eine Reihe der bedeutendsten und bezeichnendsten Köpfe zusammenzustellen und an diesen die Eigenart der chinesischen Gestaltung und die verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung darzulegen. Bei solcher Beschränkung des Themas werden die Unterschiede und Gegensätze um so deutlicher sprechen. Und wenn es ohne die Anhaltspunkte der Provenienz und Datierung nicht möglich sein wird, zeitlich genaue Bestimmungen zu geben, so mögen die Zeitangaben nur als ungefähr und vermutungsweise, die entwicklungsgeschichtliche Reihe dafür als um so einleuchtender, unbestreitbarer und wesentlicher erscheinen.

Am Anfang der Reihe steht eine überlebensgroße steinerne Kuan-yin in ganzer Gestalt, die 1911 in Paris zu sehen war und seither in das Bostoner Museum gelangt ist.

Es ist zwar die Meinung ausgesprochen worden, daß diese Figur mit den Nischengestalten der 523—533 datierbaren Höhle Lao-chün-tung bei Lung-mên aufs engste zusammengehöre, doch widerspricht dem die ganz abweichende plastische Tiefenschichtung der sitzenden Körper in Lao-chün-tung — eine freiplastische Parallele hierzu ist vielmehr die bronzene Shakatrinität im Horyuji-Kondo von 623, die am Anfang der japanischen Bildnerei steht — und das andere Liniengefühl, das hier eckig ausfahrend und kapriziös, bei unserer Figur aber in weichen und lappigen Rundungen sich auslebt. Ich glaube vielmehr, daß man die Bostoner Kuan-yin in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts zurückdatieren und damit an den Beginn der eigentümlich chinesischen Entwicklung buddhistischer Skulptur — soweit sie wenigstens heute bekannt ist — stellen darf. Die älteren Felstempel von Yün-kang (seit etwa 415 n. Chr.) zeigen noch ganz die Nachbildung der über Turkestan nach China gelangten indischen Buddhagestalten. Es ist eine Darstellung rundlicher Körperlichkeit, bei der das Gewand vollkommen dem Leibe angeschmiegt und untergeordnet ist. Eine künstlerische Durchdringung der Form sucht man hier noch vergeblich. Unsere Bostoner Statue bildet hierzu den entschiedensten Gegensatz. Hier ist der Leib aller Wirklichkeit und Möglichkeit entrückt und zum Träger des geistigen Ausdrucks umgeformt. Er erscheint platt gepreßt und in die Höhe gezogen, die untergeschlagenen Beine treten in flachstem Relief kaum ein wenig vor die Vorderfläche des Rumpfes, aber in dieser reliefhaften Flächenordnung kommt nun das steile vergeistigte Ragen der Gestalt und das plastisch kraftvolle Hervortreten des krönenden Haupts und der redenden Hände wunderbar zur Geltung, und das Körperhafte ist aufgelöst in eine still redende Ordnung sich antwortender, sich kreuzender und in reichstem, fließendem Spiel niedergleitender und wallender Gewand- und Faltenlinien, welche die begleitende Melodie zu der ragenden Erhabenheit des Grundmotivs spielen. Diese Verachtung der Körperlichkeit, diese flächenhafte Gestaltung und dieses schwebende Spiel paralleler und antwortender Kurven ist echt chinesisches Erbgut, wir kennen es von den Gräbern der Han und von den Bildern des Ku K'ai-chi, und so haben wir hier die erste chinesische Umformung des buddhistischen Gottmenschenbildes vor uns.

Der Kopf dieser Gestalt ist plastisch vollrund gedacht. Er besitzt eine beinahe kubische Grundform von exaktester Schärfe der begrenzenden Flächen, die Senkrechten und die Wagerechten sind mit größter Klarheit gegeneinandergesetzt und die Rundungen erscheinen nur als die unentbehrlichsten Übergänge von einer zur andern Grundfläche, da wo eine scharfe Kante zu setzen unmöglich ist. Eigentümlich ist die Zweiteilung der Haare über der breiten Stirn, beherrschend die geraden Brauenbögen und die scharflinige schmale Nase. Die in flacher Senkung liegenden halboffenen Augen sprechen kaum, dagegen gibt das kleine herausgespitzte Kinn und das zierlich geschürzte Mündchen im Gegensatz zu den stillen umgebenden Flächen dem ganzen Angesicht etwas preziös Gespanntes, das weder die erhabene Ruhe des Erleuchteten noch etwa den beredten Eifer des Predigers rein zum Ausdruck bringt. Die geistige Konzentration der ganzen Gestalt auf Gebärde und Antlitz ist dafür um so schöner gelungen.

Der Bodhisatvakopf, der früher bei Hugo Meyl in München war, zeigt eine spätere Fortbildung des hier zugrunde gelegten Typus. Er dürfte etwa der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts angehören. So wie die Mäander- und Lotosmotive der Krone hier gegen die Strahlenordnung der Perlen dort ein weicheres plastisches Gefühl und ein Empfinden für das organische Leben verraten, so kommt hier bei festgehaltener, nur etwas mehr ins Breite gehender Grundform durchaus neue Bewegung und Fülle in alle Oberflächen und begrenzenden Kanten. Das Gesicht verliert die starre Symmetrie, es rundet und wölbt sich die Stirn, unregelmäßig schwingen sich die Brauenbögen, die Lidränder, die geschürzten Lippen, die Falte des Kinns. Weicher beginnen die fetten, rundlichen Formen zu quellen und durch die Gegensätze der geschwungenen Flächen gewinnt das Gesicht an augenblicklichem Ausdruck, Leben, ja Beseelung. Selbst die Nüstern scheinen zu schmecken, der nach innen gerichtete Blick, die lächelnden Lippen

Abb. 1. Kuan-yin. 5. Jahrh.
Museum of Fine Arts, Boston.

Abb. 2. Kopf eines Bodhisatva. 2. Hälfte des 5. Jahrh.
Früher bei Hugo Meyl, München.

Abb. 3. Kopf eines Bodhisatva. 1. Hälfte des 6. Jahrh.
Sammlung Stoclet, Brüssel.

verraten etwas von der Glückseligkeit einer bescheidenen Beschauung. Bei alledem noch keine geistige Höhe, sondern eine gewisse schwere materielle Selbstversunkenheit, die einer Art Befangenheit und Gebundenheit der Formensprache entspricht. Er ist das typische Bildwerk eines archaischen Stils, der eben anhebt, seine Bande zu spannen und zu weiten, indem er Ausdruck und Beseelung zu finden sucht. Und für diesen Stil bezeichnend ist auch die große Reinheit und Strenge der Flächen, die in vollkommen klaren Rundungen abgeglichen und in scharfgeschnittenen Kanten gegeneinander gesetzt sind.

Wieder einen Schritt weiter führt dann der Bodhisatvakopf der Sammlung Stoclet in Brüssel, der in einem sehr verwandten der Sammlung Nemes (früher Budapest) sein Gegenstück findet. Beide dürften der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören. Hier ist die kubische Grundform des Kopfes nun ganz aufgegeben und alle Motive der Formenbelebung, die wir bei dem vorigen einsetzen sehen, sind hier entschieden weitergeführt und getrieben. Die ganze Kinn- und Wangenpartie ist in eine große und heitere Rundung zusammengezogen, im Gegensatz dazu erscheint die breite Stirn als flach in der Mitte, aber der ganze Kopf wird nun überragt und zusammengefaßt durch das mächtige perlengeschmückte Diadem, das ihn anders als früher das kleinere überstrahlt und bekrönt. Unterhalb dieser Einfassung, die schon den Nimbus vordeutet, ist nun alles spannendes und geschwungenes Leben: die Brauen springen in hohem Bogen aus der Nase, die mehr als bisher eingesenkt und munter himmelfahrtsmäßig erscheint, und ganz anders als bisher sind nun alle Organe der Sinne in lebendigster Spannung: die Augen, die unter den deckenden Lidern herauszuquellen, die Nasenflügel, die zu schnuppern scheinen, und der Mund, der zu einem heitern und feinen Lächeln gespitzt ist. Diese Sinnesorgane beherrschen und überstrahlen das ganze Gesicht mit ihrer lächelnden Gespanntheit, sie geben ihm einen Ausdruck geistiger Aufgewecktheit und Jugendfrische, der freilich von dem Charakter überirdischer Beschaulichkeit und Milde, wie ihn sonst die Bodhisatvas zu zeigen pflegen, ein wenig absticht. Dem entspricht aber die geschliffene Klarheit und lebendigste Zartheit aller Formenempfindung und Formenbeseelung in diesem durch und durch bewegten Gesicht, und so zeigt sich hier der archaische Stil dieser chinesischen Plastik in seiner reifsten und blühendsten Entfaltung, wie eine Knospe unmittelbar vor dem Aufbrechen ihrer noch gebundenen Fülle. Man denkt an das Lächeln der Koren von der athenischen Akropolis, an das gotische Lächeln der Heiligen und Engel von Chartres und Reims.

Der nächste Kopf — ist es der eines Buddha oder eines Bodhisatva? — befindet sich im Besitz eines schwedischen Sammlers. Hier ist nun der vollkommene Gegensatz zu allem Bisherigen, hier ist nicht mehr Versuch und Ansatz, sondern Reife und Erfüllung, und die ganze Erhabenheit eines großen und strengen Stils. Dabei ist dieser Kopf von der zartesten und edelsten Beseelung erfüllt. Noch erinnert der kleine, leise zum Lächeln geschürzte Mund, erinnert auch die Empfindsamkeit der leichten Bewegung im Hals ein wenig an die Zierlichkeit des älteren Stils, aber ganz erstaunlich ist jetzt die vollkommen herrschende Einheit, zu der alle Einzelformen des Kopfes zusammengefaßt sind in der einen durchwaltenden Grundform: dem Ei. Mit einer unbeschreiblichen platischen Reinheit und Klarheit beherrscht diese Eiform das ganze Gesicht. Es schwebt in reinster Symmetrie: um die Hauptachse schließen sich die einfach gerundeten harmonischen Kurven, den flachgespannten Bogen von Kopfumriß und Haaransatz antworten die weichere und kleinere Rundung von Wangen und Kinn, so daß die Stirn königlich das Gesicht beherrscht. Ganz neu ist nun auch die Bedeutung der Augen, die unter ihren ganz groß geschwungenen Brauenbogen still in mandelförmigen Schalen liegen, ganz neu die einfach-strenge Vertikale der Nase, die zusammen mit dem bekrönenden Buddhabild über dem Scheitel dem Gesicht eine hohe und ragende Erhabenheit verleiht. Der kleine zierliche Mund ist dem unter- und eingeordnet. Offenbar beruht diese ganze Formenordnung auf einem mathematisch durchdachten System gebundener Proportionen, die

einem solchen Kopf den höchsten Adel des Gesetzmäßigen geben. Innerhalb dieses Systems ist wiederum die plastische Form mit einer unsäglichen Reinheit des Empfindens durchfühlt und ausgeglichen, und so ist schließlich ein seelischer Ausdruck von menschlicher Zartheit und göttlicher Größe hier verwirklicht, der als der Widerschein eines inneren Lächelns von durchseeltester Weisheit auf diesem friedvoll-erhabenen Antlitz erscheint.

Köpfe von solcher klassischen und durchgeistigten Vollendung sind unter den chinesischen Felsskulpturen sonst nicht bekannt geworden. Der Typus selber ist nicht häufig und so ist es nicht ganz leicht, ihn zeitlich genauer festzulegen. Negative Erwägungen des „Nicht mehr" und „Noch nicht" machen es nur wahrscheinlich, daß man ihn rund um das Jahr 600 n. Chr. wird einsetzen dürfen. Und es scheint mir ferner wahrscheinlich, daß dieser neue Buddhatypus und dieses neue Proportionssystem nicht ohne den Einfluß indischer Vorbilder zu erklären ist. Auch die indische Plastik hat in diesen Jahrhunderten ihre höchste Entfaltung erlebt, und wenn auch die Buddhastatuen von Sarnath und Mathurā, die etwa dem 5. Jahrhundert angehören, noch einen anderen rundlich-volleren Kopftypus zeigen, so finde ich doch z. B. in manchen Köpfen vishnuitischer Gottheiten in der Höhle von Bādāmi (6. Jahrhundert) das hohe und reine Oval und die beherrschende Vertikale des Gesichts sehr deutlich vorgebildet. Genauere Vergleichung dürfte möglicherweise die Verwandtschaft mit den Proportionen des Nava-thalam- oder Dasa-thalam-Systems der Silpa-shastras und der späteren südindischen Skulptur ergeben. Die Beziehungen der chinesischen Buddhaplastik zu der indischen sind gerade in diesen Jahrhunderten gar nicht eng genug zu denken, sind doch indisch nicht bloß die Gottheiten selber und alle Grundmotive ihrer plastischen Bildung, bis in die kleinsten Motive von Schmuck und Ornament findet man überall das indische Vorbild. Und doch erscheinen wiederum in ihrem innersten Wesen diese Köpfe und diese Buddhagestalten so gar nicht indisch. Eine Gestalt wie jene zuerst besprochene Kuan-yin wäre in Indien vollkommen undenkbar. Die Irrealität ihrer Proportionen, ihres Faltenwellenspiels, ihrer ganzen plastischen Existenz läßt sie als transzendental und in einer jenseitigen Sphäre existierend erscheinen. Die indischen Figuren, auch die erhabensten, verharren immer in dem Bereich einer pflanzenhaft blühenden körperlichen Wirklichkeit. Auch das göttliche Leben wird als in göttlich vollendeten Körpern pulsend und erscheinend gedacht. Dem Chinesen ist der menschliche Leib nie verehrungswürdig, eher stets verächtlich vorgekommen. So behandelt auch seine Plastik den Leib, unterdrückt ihn, transformiert und übersetzt ihn in ein abstraktes Gebilde von jenseitiger Musik der Proportionen und fremdartiger Erhabenheit. Und diese Existenz in einer jenseitigen Sphäre des inneren und vergeistigten Erlebens gibt auch seinen Buddhaköpfen jenen Ausdruck überwirklicher Geistigkeit und Beseelung, die nicht wie bei den indischen eine vergleichsweise immer noch sinnliche „beatitudo", sondern der lächelnde Frieden klarster Erkenntnis ist.

Zum mindesten bis zur Kulminationshöhe des klassischen Stils, die man wohl im 7. Jahrhundert annehmen darf, geht diese abstrakte Erhabenheit der plastischen Gestaltungsweise. Dann setzt allmählich mit der runderen Kurve und mächtigeren Fülle der Gestalten eine Annäherung auch an die körperhaftere und blühendere Erscheinung ein, die allmählich zu einer Umgestaltung des plastischen Sehens und Schaffens geführt haben muß. Diese Entwicklung läßt sich in Japan recht deutlich verfolgen und ist auch schon mehrfach aufgezeigt worden. Schwieriger sind die wirklich bedeutenden chinesischen Beispiele für sie zu finden, denn die Felsskulpturen werden gerade um diese Zeit immer derber und leerer. An diese Stelle gehört nun ein Steinkopf, der früher im Besitz des Hauses Glenk-Worch in Berlin gewesen ist. Er dürfte ungefähr in den Anfang des 8. Jahrhunderts zu setzen sein. Gegenständlich wie auch dem Stil nach bieten die engsten Parallelen jene bemalten Tonfiguren, die als Begleiter und Zuschauer auf den plastischen Gruppen des Parinirvana, der Disputation von Monju und Juima

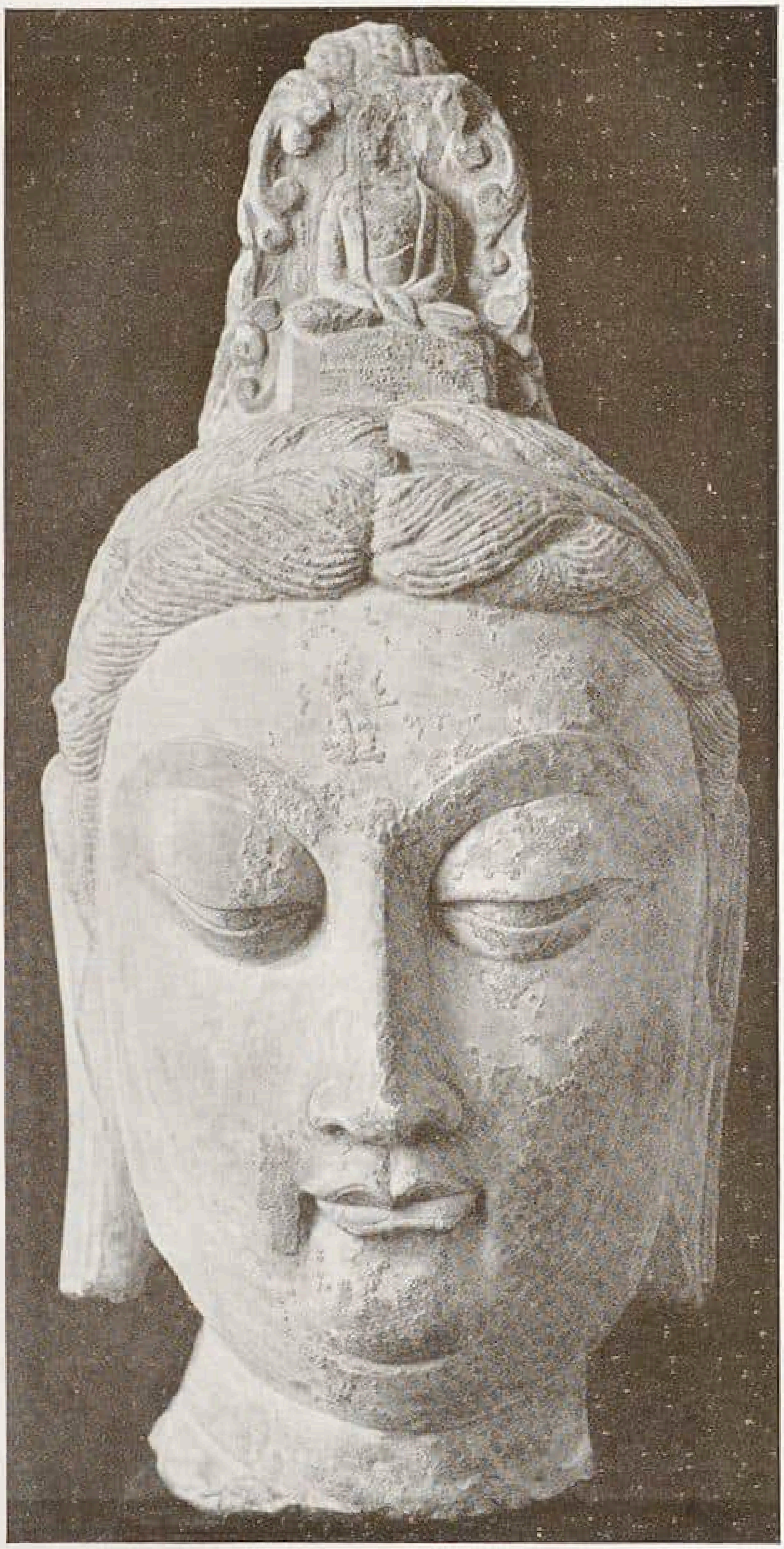


Abb. 4. Kopf eines Buddha (?). Um 600 n. Chr.?
Privatbesitz, Schweden.

Abb. 5. Vorderansicht.

Kopf eines Deva oder Bodhisatva. Anfang des 8. Jahrh.

Früher bei Glenk-Worch, Berlin.

Abb. 6. Seitenansicht.

und der Mirokuſzene in der Pagode des Horyuji zu Nara angebracht und im Jahr 711 n. Chr. entſtanden ſind. Dieſelbe Haartracht der (vielleicht um ein Buddhabild) über dem Scheitel erhöhten Haarſchnecke deutet auch hier vielleicht auf ein Gottweſen Deva?) des hinduiſtiſchen Pantheons, doch ſcheint ſie freilich auch bei Bodhiſatvafiguren (Kwannon) um dieſe Zeit vorzukommen. Vergleicht man nun dieſen Kopf, der in ſeinem Vorwurf wie in ſeiner geſamten Formenbildung noch die unverkennbarſte Ähnlichkeit mit dem älteren jener ſchwediſchen Sammlung hat, des näheren mit dieſem, ſo wird der inzwiſchen erfolgte Gang der künſtleriſchen Entwicklung überaus deutlich. Bei der gleichen Grundform iſt eine Ausgeſtaltung ins Breitere und Vollere eingetreten, die Strenge der reinen und klaren Formen, der ſymmetriſchen Fügung, der ſcharfen Linienbegrenzung iſt durchaus geſchwunden und an ihre Stelle iſt nun ein ausgeſprochenes Gefühl für die Fülle und Weichheit der lebenden Formen, für die Stofflichkeit und die Lebendigkeit der Oberflächen getreten. Man empfindet nun ſehr ſtark die beſondere Beſchaffenheit und den Gegenſatz von Haut und Haar, man ſpürt die Fettpolſter unter der Haut und es ſchwebt nun um die Ränder von Augen, Naſe und Mund eine ſchwimmend-unbeſtimmte Bewegung, die den Schein augenblicklichen Lebens erweckt. Der Schritt von der ſtrengen Form zur maleriſch erweichten, der Schritt von Phidias zu Praxiteles iſt ſo auch hier in China getan. Die Plaſtik iſt ſinnlicher geworden und als ſeeliſcher Ausdruck gibt ſie nun einem ſolchen Kopf eine gewiſſe ſchwermutvolle und weiche Sattheit, die wiederum in gewiſſem Sinne an die indiſche Parallelentwicklung gemahnt. Differenzierung, Verſinnlichung, Vermenſchlichung wäre alſo das Zeichen der chineſiſchen Plaſtik im größten Jahrhundert der T'angdynaſtie — die alte erhabene Grundſtimmung bleibt dabei immer vorausgeſetzt und erhalten.

Geht man von hier zu dem Buddhakopf in deutſchem Privatbeſitz, deſſen Profilanſicht wir abbilden, ſo geſchieht es in dem Bewußtſein, einen gewaltigen Sprung zu tun, über Jahrhunderte hinweg und in die Welt eines erſtaunlich veränderten Erlebens und Geſtaltens. Zeitliche und örtliche Vergleichung läßt uns hier beinahe im Stich, und doch ſagt uns der Typus des Geſichts und der menſchlichen Empfindung, ſagt die künſtleriſche Souveränität einer freieſten und kühnſten plaſtiſchen Schöpfung, daß dieſer Kopf nirgends als in China ſeine Heimat haben kann. Gewiſſe Einzelheiten, wie etwa die Mundformen und die geſamte plaſtiſche und ſeeliſche Einſtellung, machen es mir wahrſcheinlich, daß die Zeit, welche die großen glaſierten Lohan von I-chou geſchaffen hat, ganz allgemein die Jahrhunderte der Sungdynaſtie, auch dieſen Kopf hervorgebracht haben muß. Aber freilich — welcher Abſtand auch noch zu dieſen Meiſterwerken einer ganz frei und maleriſch mit flüſſigen Oberflächen und bewegten Lichtern und Schatten geſtaltenden Plaſtik! Sie erſcheinen noch immer ſtatuariſch und ſtreng in begrenzender Form gebunden, erſcheinen noch immer von ſchöner und adliger Menſchenform bei aller ſeeliſchen Spannung und Erregtheit neben dieſem auf den erſten Blick häßlich, mißgeformt, ja verächtlich wirkenden Kopf. Das ganze Hinterhaupt, der Schädel, ja die Stirn ſelber ſind auf ein Minimum reduziert, faſt nicht vorhanden, die Liddeckel ſchneiden in ſchrägem Schlitz quer über das Geſicht und ſprechen jeder anatomiſchen Möglichkeit Hohn, das Geſicht erſcheint, von vorne geſehen und wenn es nicht in das rechte Licht geſtellt iſt, platt, zuſammengequetſcht und leer wie die häßliche Maske eines niedrigen Kuli. Und doch iſt es Buddha — nicht bloß die Urnä, die Stirnmarke beweiſt es. Noch iſt die alte Grundform der Buddhaköpfe erkennbar, die lang ausgezogenen Ohren, die ſchräg geſchwungenen Mandelaugen, die faſt geſchloſſen ſind, auch die kurze und ſtumpfe, wie allzu knapp abgeſchnittene Naſe kommt ſchon an Buddhaköpfen des 7. und 8. Jahrhunderts vor, die geſchürzten Lippen ſind noch mehr gerümpft, faſt fiſchmäulig emporgezogen, aber man findet genau den gleichen Zug als ein Moment intenſivſter Lebendigkeit bei dem Lohan von I-chou wieder. Dieſer Buddha iſt aber nicht mehr das indiſche erhabene Gottweſen, die ideale Schönheitserſcheinung mit den 112 Vollendungskörpermalen des Cakravartin, es iſt ein Chineſe, ein niedrig geborenes

menschliches Wesen mit flachem gedunsenem Gesicht, mit breiter Nase, mit aufgeworfenem Mund und eingefallenen, etwas hängenden Backen. Merkwürdig ist aber dann die Wahrheit dieser ungesunden, aufgeschwemmten, fast etwas krötenartigen Haut, die Wirklichkeit, mit der im Profil die Schatten und Lichter um die Augen, die Nase, die Lippen und das Kinn den Schein eines augenblicklichen zuckenden Lebens malen. Das Gesicht dieses Buddha will in halber Dämmerung oder wie eine Maske im Spiel wechselnder Lichter und Schatten gesehen sein. Es gewinnt dann eine intensive, unheimliche Lebendigkeit. Ein ganz freier und souveräner Künstler hat hier jede Vorstellung von Formenklarheit und irgendwie plastischer Schönheit bewußt mit Füßen getreten, durch eine meisterlich kühne Behandlung der Oberflächen, die er knetet wie Ton, zaubert er ein Hell- und Dunkelspiel schwankender und fließender Formen, die bei der rechten Beleuchtung und für das ergriffene Auge plötzlich zusammentreten zur Vision eines Hauptes von der erschütterndsten Intensität des Erlebens. Und es ist das alte Thema des Buddhabildes in einer neuen und unerhörten psychologischen Vertiefung: das Erlebnis der Versenkung, das Erlebnis des Mönchs, der allem Äußeren abgestorben in sich selber hineinschaut, in sich selber hineinhorcht, in sich selber hineinfühlt, riecht und schmeckt, um das Geheimnis des Nichts, das Geheimnis des All in sich zu erfahren Wie bei dem Lohan der Versunkenheit, so befängt und ergreift auch in diesem Buddhakopf dies Insichhineinleben des Menschen in der innersten Versenkung, dies Schmecken der Lippen und Nasenflügel, dies Zucken der Wangenhaut und der Lider, während in ihm das Erlebnis der Beschauung und Erkenntnis sich vollzieht und nach außen Erloschenheit wie Mondschein auf einem Kraterfeld über seinen Zügen liegt. Es ist das individuellste, das objektivste und innerlichste Ergreifen des Buddhatums, das einen solchen Kopf zu formen vermochte, und es scheint mir mehr als wahrscheinlich, daß es der Buddhismus der Dhyanalehre, des Ordens der mystischen Versenkung ist, der in einer solchen Buddhavision sich aussprach. Diese ganz chinesische Weisheit und Übung, in der Tao und Buddha sich vereinigen, hat seit der Höhe der Tangdynastie die edelsten Geister Chinas an sich gezogen und in den Jahrhunderten der Sung das geistige Leben Chinas vollkommen durchdrungen. „Du selbst bist Buddha" ist eine ihrer grundsätzlichen Erkenntnisse. Ihr Geheimnis ist das innere Erleben unaussprechbarer Wahrheiten, ihre Äußerung Paradox und symbolisches Tun. Die Dhyanameister sind die Schöpfer der tiefsten und geistigsten Kunst, die der Osten geschaffen hat, der chinesischen Schwarzweißmalerei der Sungdynastie. Daß sie auch in der Plastik sich ausgesprochen haben, scheint mir der vorliegende Buddhakopf zu beweisen. Sie haben auch hier wie in der Malerei die letzten und kühnsten Konsequenzen der ganzen vorangehenden Entwicklung gezogen. Auch das Plastische ist hier nur ein Spielball, nur ein Zeichen für das innere Gesicht. Aber das geschaffene Bild bleibt nun bestehen und aus seinen Formen winkt geheimstes Erleben der fremden Seele herüber bis in die weltweite Ferne der unseren

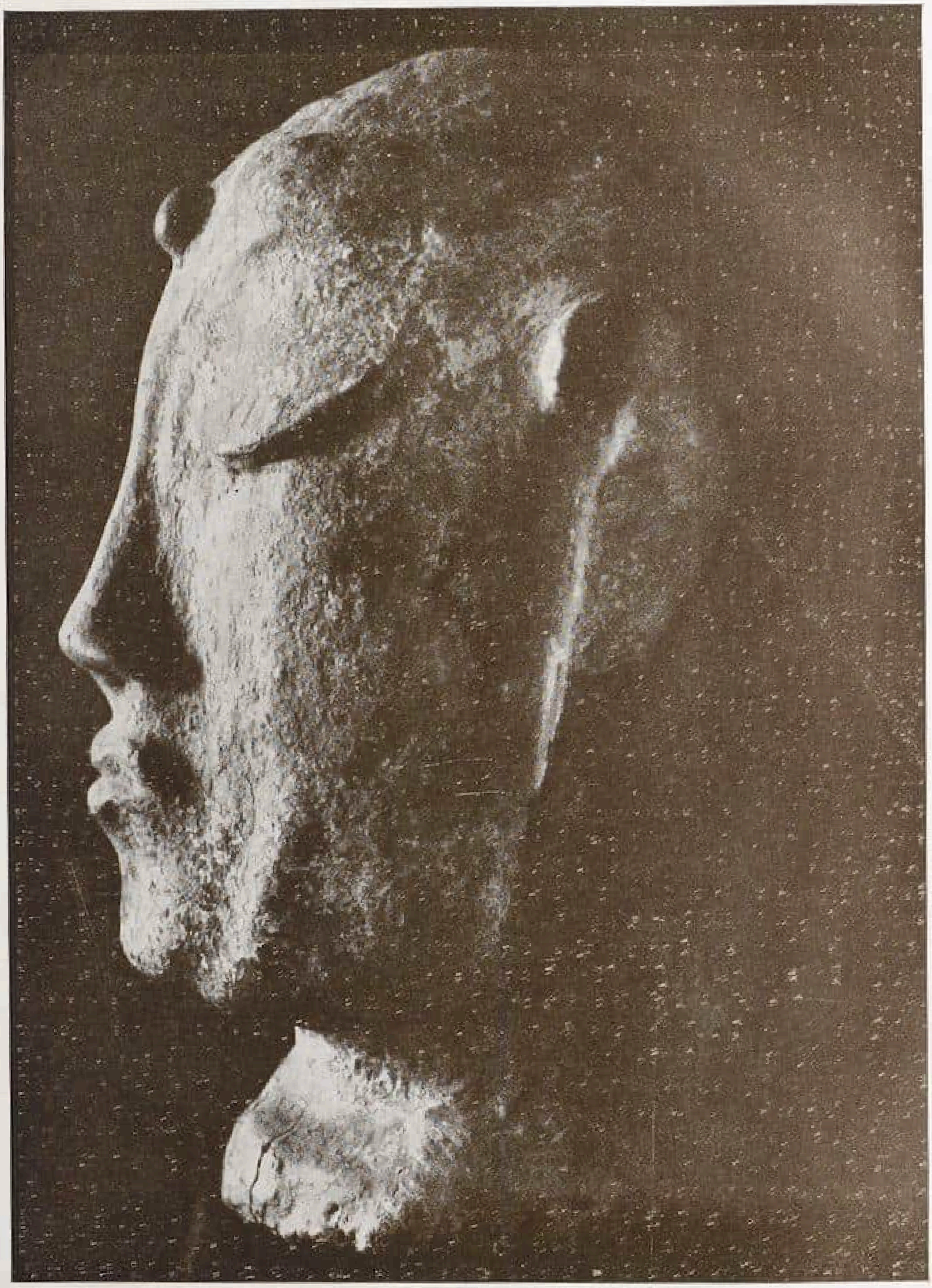


Abb. 7. Kopf eines Buddha. 11.—13. Jahrh. (?)
Deutscher Privatbesitz.

Einige mittelalterliche Plastiken Japans

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln *Von KARL WITH*

Im Jahre 1913 hatte ich in Nara, dem alten Zentrum religiöser Kultur Japans, heute einem kleinen Präfekturstädtchen, Gelegenheit, einige Plastiken zu erwerben, und zwar für das Folkwangmuseum und die Sammlung meines Freundes O. Vonwiller. Drei kleinere dieser Erwerbungen seien hier bekanntgegeben als ein Beitrag zur mittelalterlichen Plastik Japans, da derartige nicht überarbeitete Stücke immerhin nicht allzu häufig sind. Wie denn ja überhaupt frühe und gute Stücke schon in der Vorkriegszeit in Japan selten waren. Zu dem Besten, was damals zu finden war, gehörten die überlebensgroße Holzkwannon aus dem Ende der Tempyozeit (Abb. in Ararat, Ostasienheft, Goltzverlag) und eine kleine Bronzekwannon aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts (Abb. in Buddhistische Plastik in Japan, I. Aufl., Tafel 214), die im Besitz des alten Tamai waren. Beide Stücke sind in Japan geblieben und mögen für den, der sie gesehen hat, eine wehmütige Rückerinnerung bedeuten. Um so erfreulicher ist es, daß aber das Fragment eines Buddhakopfes aus dem 8. Jahrhundert — meines Wissens durch Professor Groẞe — ins Berliner Museum gekommen ist, und nun dort einen seltenen und um so kostbareren Besitz darstellt (Abb. in Kümmel, Die Kunst Ostasiens, Tafel 23). Es mag an dieser Stelle noch erwähnt sein, daß selbst in Japan der bei weitem größte Teil Fälschungen waren oder völlig überarbeitete Stücke. So sieht man auch in europäischen Sammlungen bisweilen kleine Bronzestatuetten im Stile des 7. Jahrhunderts, die meist Nachbildungen sind, besonders zahlreich solche der Kwannon des Kwanchinji. Das Beste, was an japanischer Plastik in Deutschland in letzter Zeit zu sehen war, war der große Amidatorso, der auf der Frankfurter Messe zu sehen war und damals meines Wissens in Besitz von Worch-Glenk war. Aber ich will mich nicht länger mit diesen Vornotizen — auch wenn sie vielleicht heute von einigem Interesse sein mögen — aufhalten und versuchen, an der Hand der abgebildeten Stücke einiges Allgemeine über die Erscheinung japanischer Plastik auszusagen. Auch diese drei kleinen Stücke sind mehr oder weniger Fragmente: Dem Kopf fehlt das Hinterkopfstück und das Usnisa, der sitzenden Buddhafigur die volle Bein- und rechte Armpartie, und von der Bemalung der shintoistischen Figur sind nur noch geringe Reste erhalten.

Alle drei Stücke gehören der mittelalterlichen Epoche japanischer Plastik an, etwa den Zeiten zwischen dem 10. und 15. Jahrhundert. Ihnen gemeinsam ist der ausgesprochen japanische Charakter, im Gegensatz zu Bildwerken der früheren Epochen, die völliger unter dem Einfluß von China standen. Im Rahmen der gesamten ostasiatischen Plastik und ihrer Entwicklung sind es typische Vertreter der letzten Entwicklungsstufe, wenn man diese auf Grund des religiösen Verhaltens und der Auffassung des Göttlichen in drei große Abschnitte einteilt. Es sind das drei Perioden, die sich bezeichnen lassen als solche: der Versachlichung, der Verlebendigung und der Vermenschlichung. Die erste und älteste Stufe der Versachlichung wird gekennzeichnet durch eine spiritualistische Auffassung des Göttlichen, das als ein Außerweltliches gesetzt wird und als ein Objekt der Erkenntnis von allem Irdischen weit distanziert ist. Dem entspricht eine künstlerische Formulierung strenger architektonisierender Versachlichung, von geschlossenem Aufbau der bewegungslosen Masse und ornamentaler Bindung. Der zweiten Entwicklungsstufe liegt eine veränderte Auffassung insofern zugrunde, als das Göttliche — unter gewisser Korrespondenz mit der Auffassung des Tao — zum Begriff des universalen Seins erweitert wird. Statt einer außerweltlichen Vergeistigung eine universale Verlebendigung, der hier nicht der verinnerlichte Erkenntnisakt, sondern die Erfühlung und Erschauung entspricht. Hier waltet eine Formgebung sinnlich bewegter Repräsentation, voller dynamischer Wucht und weiträumiger Entfaltung, mit einem Zug ins Monumentale und

Phantastische. Die letzte — im einzelnen jedoch mannigfaltigste und am meisten differenzierte — Stufe stellt sich dar als solche der Vermenschlichung; d. h. das Göttliche wird dem Menschlichen angeglichen und nahegerückt. An Stelle der geistigen Konzentration, der sittlichen Läuterung der Selbstauslöschung oder der Intuition der Erschauung tritt ein persönlicheres Verhältnis zur Gottheit oder eine voraussetzungslose Glaubensgewißheit an die Gottbereitschaft und das Gnadentum der himmlischen Hilfe. Das ist auch die Stufe, in der der Begriff des Heilsbringers, des Boddhisattva, seine größte Bedeutung gewinnt und auch in China verweiblicht wird; eine Erscheinung, die typisch ist für die Einstellung dieser letzten Stufe und ebenso in Indien oder im Katholizismus wiederkehrt. Grundlegend wird nun entweder eine persönliche, individuelle Beziehung des menschlichen Wesens zum Übermenschlichen oder eine freundschaftliche, primitive Setzung der Gottnähe, wobei das Göttliche also vermenschlicht wird. Die Sekten der Shingonlehre und die des Sukhavatibuddhismus sind dafür die wichtigsten Belege. Im ersteren Falle ist es das persönliche Wissen um Gott, um das Heil, um das Geheimnis der Macht; also eine okkultistische Einstellung, wobei die Eingeweihten noch Züge des alten Shamanentypus der Naturreligionen tragen. Aber auch als die Mystik persönlicher Heilserfahrung kann sich diese individualisierte Einstellung äußern, der das Gefühl der Vereinzelung zugrunde liegt, und dem das Erlebnis der Vereinigung entgegengesetzt wird. Im anderen Falle ist es die menschlich einfache Gläubigkeit an ein Heilsprinzip, die sich voller Vertrauen und ohne weitere innere Verpflichtung der Gnade der „Hilfe von außen" anheimstellt. Das ist — neben dem Geheimwissen — auch in anderen Religionen die letzte Stufe religiöser Entwicklung, als ein zweifelloses Zeichen der Vereinzelung und der inneren Ermüdung; der, wenn man so will, glücklichen Bequemlichkeit gelassenen Glaubens. Und auch in anderen Religionen findet sich die Erscheinung, daß gleichzeitig eine Sonderströmung verstärkter innerlicher, mystisch-exklusiver Religiosität vorkommt, wie in Ostasien der Zenbuddhismus.

Dieser individuelleren religiösen Einstellung entspricht ein Stil, der von vornherein seiner plastischen Erscheinung nach vermenschlichter, detaillierter ist. Nach der einen Seite hin formelhafter, nach der anderen Seite hin physisch konkreter, reicher an Erscheinungsmotiven und seelischen Ausdrucksmomenten. Und es entspricht dem japanischen Volkscharakter, daß er erst im Verlaufe dieser vermenschlichten Auffassung aktiven Anteil an der Erscheinung des Buddhismus genommen hat und erst auf dem Boden dieser Auffassung zur selbständigen künstlerischen Formulierung gelangt ist. Dann allerdings in einem reichen Maße.

Der Jogwanstil des 9. Jahrhunderts, der künstlerisch diese letzte Periode einleitet, steht allerdings noch stark unter dem Einflusse Chinas. Er ist der eigentliche Ausdruck der esoterischen Geheimlehre der Shingon shu. Mit der Fujiwaraplastik setzt dann die japanische Entwicklungslinie voll ein und verläuft in reicher Variation bis etwa ins 15. Jahrhundert. Dieser Zeit gehören auch die abgebildeten Stücke an, die uns im einzelnen manche Züge und Grundmotive japanischer Auffassung ablesen und erkennen lassen; die aber alle erst verständlich werden, wenn man sich über die Grundlagen der religiösen Einstellung und Entwicklungsstufe klar geworden ist, weswegen ich auch etwas weiter ausholen mußte, bis ich zu unserem an sich so kleinen und scheinbar unbedeutenden Thema komme. Es sei vorausgeschickt, daß es sich keineswegs um importante Stücke handelt, wohl aber um typische Vertreter, die im kleinen die Auffassung großer Zeitströmungen erkennen lassen. Die kurze Einzelcharakteristik ist deshalb auch zugleich als allgemeines Zeitsymbol gültig.

Der Kopf (Abb. 1) gehört der früheren Zeit dieses letzten Entwicklungsabschnittes an, und zwar etwa der älteren Fujiwarazeit, also dem 10.—11. Jahrhundert; der Torso (Abb. 3 und 4) aber der Spätzeit, etwa dem Ende der Kamakuraperiode, dem 14. Jahrhundert also. Der Kopf trägt noch gewisse Züge der voraufgegangenen Jogwanauffassung; vor allem in der betonten Einzelbehandlung der Gesichtsteile, die in ihrer

Abb. 1. Kopffragment eines Buddha, Holz mit Lack, vergoldet; Japan 10.—11. Jahrh. Größe 18 cm.
Sammlung O. Vonwiller.

Abb. 2. Shintoistische Figur, Holz mit Resten von Bemalung; Japan 14.—15. Jahrh. Größe 20 cm.
Sammlung O. Vonwiller.

Abb. 3/4. Torso eines Amida-Buddha, Holz, überzogen; Japan 14. Jahrh. Größe 25 cm.

Sammlung O. Vonwiller.

pointierten, kleinteiligen Schärfe Ausſonderungen individueller Lebendigkeit ſind. Vor allem im Munde, der eine beſtrickende Bewegtheit beſitzt. Aber es iſt nicht mehr der Geiſt der Jogwanzeit in ihrer problematiſchen krampfhaften Intenſität, ihrer etwas aufgeregten grübleriſchen Verbiſſenheit. Alles iſt hier abgemildert, beruhigt, verklärt und ſanfter. Als Ausdruck der feierlichen, etwas müden, höfiſch exkluſiven Vornehmheit der Fujiwaraeinſtellung, für die der Jochotypus kennzeichnend iſt. Es liegt die Ruhe des Ornamentalen in dieſem Kopfe und in ſeiner klaren, idealiſierten Schönheit ein Zug von kultivierter Verfeinerung und Eleganz, die ſich allerdings von einer maleriſchen und dekorativen Ausnutzung frei hält. Als drittes Element kommt endlich noch eine gewiſſe unbeteiligte Kühle, eine faſt klaſſiziſtiſche Ebenheit und zugleich Härte hinzu, die ſich beſonders im Schnitt der Naſe und der Augenlider äußert; dabei aber einen raffinierten Kontraſt zu der erotiſchen Weichheit der Backen und dem verfließenden Spiel der Mundwinkel eingeht. Im ganzen ein Bild, das reich in der Nuancierung iſt und doch ruhig in der Zuſammenfaſſung; voll Maß, Klugheit, Überlegenheit und Raffinement; kühl und vornehm; verträumt und ornamental; mit einem zarten und nervöſen Unterton weiblicher Bewußtheit. Alles Weiche noch gebunden an Klarheit und alles Vermenſchlichte geebnet und verklärt. Aber die Irrationalität überweltlichter Heiligkeit, die Unfaßlichkeit maßloſer Geheimniſſe, das Numinoſe univerſaler Macht — alles das iſt übergegangen in die offene, faſt rationaliſtiſche, handgreifliche, bezaubernde aber nicht hinreißende Klarheit und Schönheit menſchlichen Angeſichtes.

Der kleine Torſo — wohl einen ſitzenden Amida darſtellend — ſteht am Ende der Entwicklung der ſpäten japaniſchen Plaſtik, aber noch bevor die ſchematiſche Erhärtung oder die maleriſche Auflöſung ins Genrehafte eingeſetzt haben. Das Stück gehört etwa in die Reihe von Bildwerken, die unter Fortführung älterer Formeln an den Stil eines Kwaikei anzuſchließen ſind und die Überleitung vom Kamakura- zum Aſhikagaſtil bilden. Hier iſt das äußere Bild des Körpers und des Gewandes mit müheloſer Leichtigkeit formuliert; im ſtofflichen Ausdruck differenziert, beinahe ſpieleriſch; faltig bewegt, ſchmiegſam und weich. Der Körper ſelber von einer individuellen Sättigung; atmend, nuanciert in den Schwellungen und nachgiebig wie eine Frucht. Beſonders ſchön im Rücken und in der Überleitung zur Bruſt. Aber dieſer Körper hat keinen geiſtigen Stolz, auch nicht die geiſtige Kraft mehr, auch nicht die Suggeſtion imaginativer Geheimniſſe und Spannungen. Aber er iſt von einer ſeltenen Elaſtizität und Wärme. Er atmet Liebe und fromme Einfalt. Er iſt ſo ganz vorausſetzungslos, wie dieſer Glauben an Amida und an ſein himmliſches Paradies. Er iſt unbeſchwert, unbekümmert, ſündenlos, unbewußt wie ein Tier; ohne Scham, ohne Laſt und Ballung des Geiſtes, der Frage, der Zweifel, der Zucht. Aber er iſt nicht leer, nicht tot; er iſt nur völlig gleichmütig. Er repräſentiert nicht, er iſt nicht laut und nicht beſcheiden; ſondern er teilt ſich mit wie ein Baum, der Schatten gibt in der Sonne, ſo wie der Amida Erlöſung gibt und die Freuden des Paradieſes. Unverkennbar ſind dann vor allem im Kopf und im Geſicht die Züge vermenſchlichter Selbſtſetzung. Dieſer Kopf iſt kein Geiſtſymbol mehr; er iſt rundlich, weich, ſatt, faſt niedlich; ein kleiner preziöſer Mund, eine weiche Naſe und verträumte, blickloſe Augen, während die Backen voll ſind wie bei einem verſchlafenen Baby. Es fehlt die Bindung, die ornamentale Chiffre, die drängende Geladenheit einer irgendwie numinoſen Heiligkeit. Aber das Ganze atmet Frieden und vertrauliche Würde, eine himmliſche Behaglichkeit und Stille. Und im wechſelnden Licht ſpielt das Geſicht eine Melodie von feinem Zauber. Es liegt, möchte man ſagen, etwas volksliedmäßiges darin, aber ohne alle Sentimentalität und Gefühlsſchwere; denn dem ſteht eine nüchterne, immer handfeſte, ruhige Sicherheit und maßvolle Kühle entgegen.

Die dritte Figur (Abb. 2) mag etwa derſelben Zeit angehören, ſpäteſtens wohl dem 15. Jahrhundert. Es iſt eine der ſelteneren ſhintoiſtiſchen Darſtellungen. Shintoismus iſt bekanntlich der ältere japaniſche Volksglaube, ein Naturkult und Ahnenverehrung, die auch — ähnlich wie beim Konfuzianismus — mit dem offiziellen Staatskult in

Verbindung steht. Bildliche Darstellungen sind erst als Folge der Berührung und der Vermischung mit dem Buddhismus — dem Ryobu Shinto — üblich geworden. Dabei vermehrten auch vom buddhistischen Pantheon herübergenommene Gottbilder und Vorstellungen das schon überzahlreiche lokale Pantheon des Shintoismus. Dennoch sind derartige bildliche Verkörperungen selten. Sie folgen dabei einem besonderen Stil. Sie sind im allgemeinen nach der einen Seite hin geschlossener, summarischer im plastischen Aufbau, einfacher in der stofflichen Behandlung, nach der anderen Seite hin aber nuancierter im individuellen Ausdruck, menschlicher und nüchterner in ihrer physischen Tatsächlichkeit. Das hängt zweifellos mit ihrer Bedeutung und Abstammung zusammen. Denn es sind keine Fiktionen, wie im Buddhismus; sie stehen nicht in symbolischem Bezug auf ein geistiges, außerweltliches Prinzip, sondern sind entwickelt aus dem Naturkult und der Ahnenverehrung, bedeuten also vergottete Tote oder personifizierte Teilkräfte der Natur oder sind Verkörperungen von staatsmythologischen Vorstellungen. Das heißt also, daß sie einer diesseitigen Wirklichkeit entsprechen. Und somit liegt ihnen von vornherein ein Zug konkreter diesseitiger Menschlichkeit zugrunde, weswegen sie auch erst in den Zeiten der letzten allgemeinen Entwicklungsstufe religiöser Einstellung zu größerer Bedeutung gelangt sind. Das scheint mir ein ebenso wichtiger Grund zu sein, als der, daß erst der Buddhismus die Anregungen zur Verbildlichung gegeben habe. Jedenfalls hat sich in diesen shintoistischen Figuren das rein japanische Empfinden unbeschwerter und freier ausdrücken können als im Rahmen der oft übernommenen Formen und Vorstellungen des Buddhismus. So liegt auch eine gewisse Ähnlichkeit mit den kleinen Tonstatuetten aus dem To des Horyuji vor, in denen zum erstenmal ein ausgesprochen japanisches Lokalkolorit anklingt. Die kleine Figur aus der Sammlung Vonwiller ist auch hier wieder ein typischer Vertreter, wenn man von den mehr porträtartigen Darstellungen absieht. Eine sitzende Gestalt, ganz in einen Mantel eingehüllt; die Hände in die weiten Schlitze des kimonoartigen Gewandes geschoben und der Kopf mit einem Tuch bedeckt. Diese Anordnung gibt dabei Veranlassung, die ganze Figur einheitlich zusammenzufassen und im Aufbau zu schließen, ohne daß irgendwelche Abstraktion vorliegt, so daß das Bild bei aller Geschlossenheit nichts von seiner zwanglosen menschlichen Haltung verliert. Die einzelnen plastischen Teile sind dabei in einer weichen, einförmigen und schlichten Flächigkeit gegeben, die zugleich eine gute Unterlage für die farbige Behandlung abgibt. Ein außerordentlich klarer Rhythmus beherrscht in wenigen Linien und Flächen den ganzen Aufbau, der als solcher repräsentativ auf die frontale Vorderansicht hin konzentriert ist. Ein Motiv, das in der frühen Plastik durchgängig angewandt ist, jedoch hier nicht zu einer Architektonisierung führt, sondern im Sinne malerischer Reduktion sich auswirkt. Das Bild als solches ist eine raffinierte Vereinfachung, ohne daß in solcher Bezeichnung ein Widerspruch liegt. Ein Bild menschlicher Schlichtheit und vornehmer Stille, höflich und gesittet. Von einer Sparsamkeit, die nicht Armut ist, sondern Schlichtheit; und zwar eine Schlichtheit, in der etwas Naturhaftes liegt, wie in den strohgedeckten, bauernhausähnlichen Tempelbauten des Shintoismus, die nicht durch Pracht und Feierlichkeit sprechen, sondern durch den Ernst ihrer erdhaften Symbolik.

Diese drei kleinen Bildwerke ergeben einen flüchtigen Ausschnitt aus dem Bereich spätzeitlicher Religiosität und Plastik in Japan, für die jene Einstellung grundlegend war, die wir die Vermenschlichung nannten. Und diese wiederum entspricht in besonderem Maße der japanischen Veranlagung, die nicht das Große, Geheimnisvolle einer überweltlichen oder geistig-theoretischen Irrationalität sucht, sondern aus einem gesunden Selbsterhaltungstrieb heraus die Sicherung und Anerkennung des Menschlichen im Diesseits und Jenseits. Japan hat so in der künstlerischen Interpretation religiöser Momente seiner sinnenfrohen, beweglichen und genügsamen Bürgerlichkeit dadurch Ausdruck gegeben, daß es den großen Glaubensinhalt der Erlösung und Ruhe auf die kleine Form vermenschlichter Gottnähe gebracht hat.

Die Töpferkunſt der Japaner

Von ERNST GROSSE | Mit 6 Abbildungen auf 2 Tafeln

Keine japaniſche Kunſt hat in Europa ſo frühe und große Bewunderung erregt wie die Keramik und keine iſt bis auf den heutigen Tag ſo unbekannt und unverſtanden geblieben. Scheinbar ſind Japaner und Europäer in ihrer Schätzung einig, aber der Schein trügt; denn die Erzeugniſſe, die in der Fremde den breiteſten Erfolg haben, gelten in ihrer Heimat nicht als die beſten, und den Dingen, welche die Japaner am höchſten werten, würden die meiſten Europäer kaum einen Blick ſchenken. Die Europäer haben natürlich die japaniſche Töpferkunſt zunächſt nach dem Schema ihrer eigenen Kunſttöpferei aufgefaßt und beurteilt, ſie haben bei jener Ähnliches geſucht wie ſie bei dieſer gefunden hatten und ſie ſind eben deshalb an den eigenartigſten Werken der japaniſchen Kunſt vorbeigegangen. Dieſe ſind nämlich mit wenigen Ausnahmen keine Schau- und Prunkſtücke gleich den Figuren und Ziervaſen, welche die keramiſchen Künſtler Europas geliefert haben, ſondern Nutzgeräte, und nicht nur pro forma wie unſer Luxusgeſchirr, das eigentlich nur im Glasſchranke bewundert wird, ſondern für wirklichen Gebrauch, freilich nicht für den alltäglichen, ſondern für einen feſtlichen. Faſt alle Meiſterwerke der japaniſchen Töpferkunſt ſind für das Chanoyu, die Teezeremonie, geſchaffen worden: als Chaire, Urnen für den grünen Pulvertee, als Chawan, Teeſchalen, Midzuzaſhi, Waſſerbehälter, Kogo, Doſen für Räucherwerk, Koro, Räuchergefäße, Hanaike, Blumenvaſen uſw. Künſtleriſch bedeutende keramiſche Arbeiten ohne praktiſchen Zweck kommen zwar vor, jedoch ſo ſelten, daß ich mich nicht entſinne, ein ſolches Stück in einem japaniſchen Hauſe geſehen zu haben. Jedenfalls ſpielt dergleichen keine wichtige Rolle in dem Lebenswerke der großen Töpfer. Die Brauchbarkeit eines keramiſchen Kunſtwerkes iſt für den Japaner nicht etwa Nebenſache; er verlangt vielmehr von einem ſchönen und edlen Gefäße vor allem, daß es zweckmäßig gebildet ſei, und gerade die beſten Meiſter haben dieſe Forderung offenbar immer als ſelbſtverſtändlich empfunden und erfüllt. Wie vollkommen zweckmäßig ihre Erzeugniſſe geſtaltet ſind, kann allerdings nur der recht würdigen, der den Gebrauch dieſer Dinge aus eigener Erfahrung kennt. Man muß ſelbſt einmal das Teepulver mit dem ſchmalen Bambuslöffel aus einem guten Chaire geſchöpft habe, um zu erkennen, wie trefflich die innere Wölbung und die Mündung bemeſſen und geformt ſind; man muß bei einem Chanoyu den grünlichen ſchäumenden Tee aus dem Chawan eines großen Künſtlers geſchlürft haben, um zu wiſſen, wie weich und feſt ſich eine ſolche Schale in die greifenden Hände ſchmiegt, wie anmutig ihr ſchwellender Rand die Lippen des Trinkenden küßt, wie ſicher ſie nachher mit dem niedrigen kräftigen Fuße auf der Bodenmatte ſteht; man muß mit jedem einzelnen Geräte erſt praktiſch vertraut geworden ſein, um den eigentümlichen Reiz empfinden zu können, den es ſeiner zweckmäßigen Bildung verdankt. In der Regel ſind die äſthetiſch ſchönſten Stücke zugleich die praktiſch beſten. Wer die Werke der japaniſchen Töpferkunſt auf ihre Zweckmäßigkeit prüft, wird in ihr ein recht zuverläſſiges Merkmal für echte alte Kunſtwerke und moderne Fälſchungen finden. Einem geſchickten Nachahmer gelingt es manchmal, das Auge zu täuſchen, welches das Gefäß rein äſthetiſch betrachtet, aber ſehr ſelten die Hand, die ſeinen Gebrauch kennt. Beſonders der moderne Fälſcher, der vornehmlich auf ausländiſche Liebhaber rechnet, gibt ſich auch in der Regel gar nicht die Mühe, ſeine Produkte vollkommen zweckgerecht durchzubilden. Für die Meiſter ſelbſt aber iſt das Geſetz der Zweckmäßigkeit ſicherlich nie eine läſtige Feſſel geweſen, unter der die Freiheit ihres Schaffens litt; ſie werden die praktiſchen Forderungen vielmehr angeſehen haben wie die Regeln eines Spieles, die, indem ſie der Bewegung des Spielers beſtimmte Grenzen und Hinderniſſe ſetzen, nicht etwa hemmend und lähmend auf ihn wirken, ſondern ihm erſt die rechte Gelegenheit geben, ſeine ganze Kraft und Geſchicklichkeit zu entfalten. Und in der Einheit von Zweckmäßigkeit und Schönheit,

welche die japanische Kunst in ihren keramischen Geräten zu einer so vollkommenen Harmonie verschmolzen hat wie die Natur in ihren Organismen, liegt ein Zauber, der gerade den mit freier Willkür geschaffenen Gebilden der europäischen Kunsttöpferei nicht eigen ist. Der verständnisvolle und beharrliche Gehorsam gegen die Gebote der Praxis hat die japanische Keramik vor den stilistischen Verirrungen bewahrt, denen die europäische so oft verfallen ist: ihre praktische Bindung hat ihr Haltung und Würde gegeben wie einem Manne sein Amt. Der Japaner schätzt deshalb mit vollem Recht ein brauchbares Produkt eines keramischen Künstlers ästhetisch höher als ein zweckloses, — im Gegensatze zu den meisten Europäern.

Die Vereinigung von Zweckmäßigkeit und Schönheit wird von allen Gerätekünsten gleichmäßig erstrebt; der besondere Reiz jeder einzelnen aber liegt in der Harmonie ihrer Formen mit ihrem eigentümlichen Materiale. Das Material hat für die dienenden, die Gerätekünste, eine andere Bedeutung als für die freien Künste. Die Schönheit einer Figur, die ein Bildner aus Ton geformt hat, kann ziemlich unabhängig von dem stofflichen Reize des Tones sein; bei einem irdenen Gefäß dagegen, das nichts anderes darstellt als eben ein schönes Tongefäß, ist gerade der Reiz des Materiales die Hauptsache. Im ersten Falle wird die Schönheit dem Stoffe gleichsam von außen aufgedrückt; in dem zweiten wächst sie aus ihm selbst heraus. Das Material ist für die freie Kunst oft nur das Mittel, für die dienende Kunst dagegen immer auch der Gegenstand der Darstellung. Diese darf ihren Stoff deshalb nicht mit so herrischer Willkür behandeln, wie es sich die freie Bildnerei erlauben mag, sondern sie muß dem Willen des Stoffes gehorchen: sie darf ihm nur solche Formen geben, in denen seine Eigenart zu klarer und schöner Erscheinung kommt. Die Meister der europäischen Keramik haben nicht selten ihren Stolz darein gesetzt, das Material in Formen zu zwingen, denen seine Natur widerstrebt. Die Griechen haben ihren irdenen Gefäßen enge Einziehungen, dünne, weit ausladende Ränder und Henkel gegeben, die wohl der widerstandsfähigen Bronze, nicht aber dem zerbrechlichen Tone angemessen sind, Füße aus übereinandergebauten Wülsten und Kehlen, die aussehen, als wären sie aus Holz gedrechselt. Die berühmten Fayencen von St. Porchaire sind so durchaus unkeramisch gebildet, daß man sie nach einer farblosen Abbildung schwerlich für Werke der Töpferkunst halten würde. Die Fabrikate von Wedgewood ahmen die Formen aller möglichen Techniken nach, nur keine keramischen. Selbst die chinesische Töpferkunst hat sich von solcher formalen Vergewaltigung des Stoffes nicht völlig freigehalten; sie hat sogar recht häufig Formen verwendet, die ihrem Ursprunge und Wesen nach augenscheinlich unkeramisch sind. Es ist ja auch seit alter Zeit ihre Aufgabe gewesen, wohlfeile Nachbildungen kostbarer Bronze- und Edelsteingeräte zu liefern. Die glasierten Steingutgefäße, die man mit zweifelhaftem Rechte der Hanzeit zuzuschreiben pflegt, sind ganz offenbar Imitationen von Bronzevasen; und das Lung-ch'uan yao, das Seladonporzellan, war ursprünglich nichts anderes als ein Ersatz für Jade. Auch später hat die Porzellankunst, nachdem sie längst zu einem eigenen Stile gekommen war, immer wieder ähnliche Dienste leisten müssen; bis in die letzten Jahrhunderte hinein hat sie Surrogate für Gefäße aus den mannigfaltigsten Stoffen wie Bronze, Gold, Edelgestein, Korallen, Holz u. a. geliefert, alle in den entsprechenden Formen. Und selbst abgesehen von solchen direkten Imitationen läßt sich der Einfluß unkeramischer Formen vielfach deutlich erkennen. — In Japan dagegen haben die Meister der Töpferkunst mit einem unfehlbaren Gefühle auf alle Formen verzichtet, die sich nicht natürlich und ungezwungen aus dem Materiale und der Technik ergaben. Ganz gewiß nicht deshalb, weil ihre technische Fähigkeit geringer wäre als die der Europäer und Chinesen; denn tatsächlich gebieten sie über eine Geschicklichkeit, mit der sich wenigstens kein europäischer Töpfer messen kann. Aber sie haben ihre Macht unter das Gesetz des Stoffes gestellt. Sie zwingen ihren Stoff nicht, sondern sie lassen sich von ihm leiten und eben dadurch gelangen sie dazu, ihn zu beherrschen. Die Formen ihrer Werke sind dem Stoffe so vollkommen angemessen, daß man sie sich in

Abb. 1. Chaire in der Art des Chajin Oribé. 16./17. Jahrh. Graues Steingut mit maronenbrauner, schwarzgrün durchflossener Glasur. Höhe 0,10 m. Staatssammlung, Berlin.

Abb. 2. Chaire von Nonomura Ninsei. 17. Jahrh. Graues Steingut mit mattgelber Grundglasur und eisenschwarzem Überlauf. Höhe 0,095 m. Staatssammlung, Berlin.

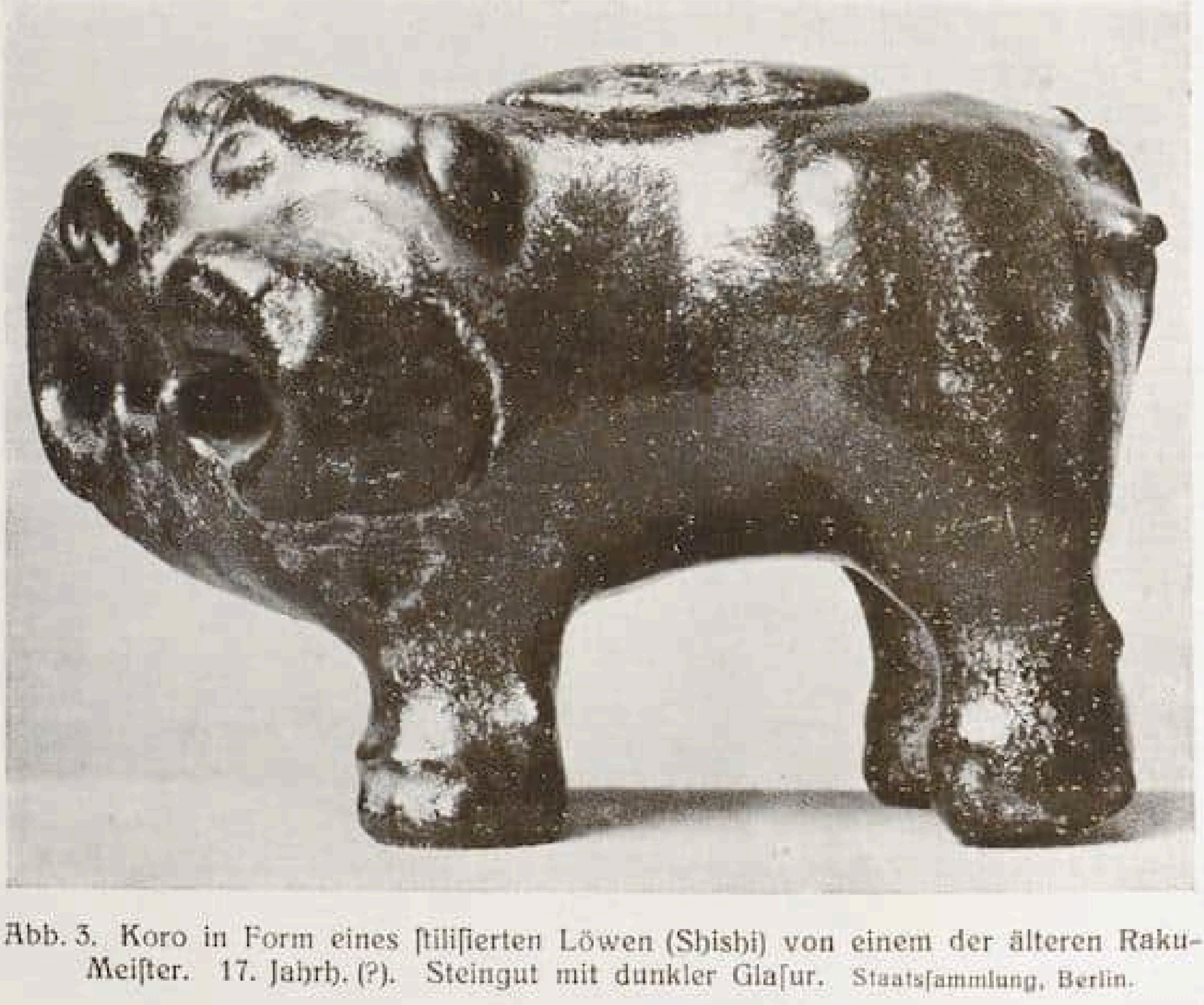


Abb. 3. Koro in Form eines stilisierten Löwen (Shishi) von einem der älteren Raku-Meister. 17. Jahrh. (?). Steingut mit dunkler Glasur. Staatssammlung, Berlin.

Abb. 4.
Chawan. Raku. Schwarze Bleiglasur. Höhe 0,9 m. Arbeit eines der älteren Rakumeister. 16./17. Jahrh.
Staatssammlung, Berlin.

Abb. 5.
Mizuzashi. Iga. 16. Jahrh. Hellgraues Steingut mit brauner Glasur und blaßgrünem Überlauf. Höhe 0,21 m.
Staatssammlung, Berlin.

Abb. 6.
Koro von Nonomura. Ninsei. 17. Jahrh. Steingut, dekoriert mit Rot, Grün und Gold auf elfenbeinweißem Grund
Staatssammlung, Berlin.

einem andern Materiale kaum vorstellen kann. — Die charakteristische Eigenschaft des Tones ist seine Plastizität; kein anderer Stoff gehorcht dem Drucke der formenden Hand so willig und bewahrt den Eindruck so treu. Daher der unvergleichliche formale Reiz guter künstlerischer Keramik, besonders solcher, die nur mit der Hand modelliert ist, weil sich in dieser die künstlerische Intention am unmittelbarsten kund gibt. Je komplizierter Werkzeug und Technik sind, desto mehr gehtvon der künstlerischen Idee auf dem Wege zur Materialisierung verloren. Deshalb hat die japanische Töpferkunst so viele Gefäße ganz mit der freien Hand geformt und dabei die Spuren dieser Herstellung — Fingerabdrücke und Unregelmäßigkeiten der Form — nicht etwa verwischt, sondern im Gegenteile sorgfältig erhalten. Die Iga- und die Rakugefäße z. B., die von den Japanern mit Recht so hoch gestellt werden, sind sämtlich auf diese Weise entstanden. Auch wenn ein Gefäß auf der Drehscheibe geformt wird, sorgt man dafür, daß die Spuren seiner Entstehung sichtbar bleiben, — die spiraligen Linien, welche die Hand oder das Modellierholz auf dem kreisenden feuchten Tone zurücklassen. Auf der anderen Seite hat man es immer vermieden, dem Stoffe Formen zu geben, die über seinen wahren Charakter täuschen, die dünnen, schlanken Henkel, die weit ausladenden Lippen, die engen Einschnürungen an Hals und Fuß, die dem gebrechlichen Tone die zähe Festigkeit des Metalles anlügen, oder jene harten Kanten und wulstigen Ringe, die sich beim Schnitzen und Drehen von Holz und Bein ergeben. — Und was von der Form, gilt auch von der Dekoration. Nichts ist so bezeichnend für die Schwäche unseres keramischen Stilgefühles wie die Tatsache, daß die europäische Kunsttöpferei bis in die jüngste Zeit von der natürlichsten und schönsten Art der keramischen Dekoration — nämlich von den freien d. h. ungemusterten ein- oder mehrfarbigen Flußglasuren fast gar keinen Gebrauch gemacht hat. Die japanische Kunst dagegen hat ihr zu allen Zeiten den Vorzug gegeben; gerade ihre edelsten Werke — die Geräte für das Chanoyu — sind fast immer nur mit freien Flußglasuren geschmückt worden. Dabei haben es die Japaner in der Modulierung der Farben und des Glanzes zu einer Meisterschaft gebracht, die nie unerreichbarer erscheint, als wenn man sie mit modernen europäischen Nachahmungen vergleicht. Die figürliche Dekoration — abgesehen von ganz einfachen, streng stilisierten Motiven — ist in Japan viel später aufgekommen und hat erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts größere Bedeutung gewonnen, ohne daß es ihr jemals gelungen wäre, die freien Flußglasuren aus ihrer bevorzugten Stellung zu verdrängen. Über die Unterschiede des japanischen und des europäischen Dekorationsstiles ist schon viel geredet worden; der wesentliche liegt darin, daß die Japaner sich streng in dem Bereiche der echt keramischen Mittel und Wirkungen halten, während die Europäer sehr oft darüber hinausgreifen und mit den Mitteln anderer Künste Wirkungen zu erreichen suchen, die der Keramik ihrer eigentlichen Natur nach fremd sind. Seit der Renaissance hat man in Europa immer wieder Gefäße mit auf perspektivische Tiefen- und Körperwirkung angelegten Bildern bemalt, obwohl man wahrlich keinen besonderen Scharfsinn gebraucht hätte, um einzusehen, daß dies den Bildern ebenso übel bekommt wie den Gefäßen. Denn die Bilder erscheinen auf den gekrümmten Flächen natürlich verzerrt und stören ihrerseits wiederum durch die Vorstellung der Tiefe, zu der ihre perspektivische Darstellung den Beschauer zwingt, die Wahrnehmung der Flächen des Gefäßes, dessen Form durch diese Art der Dekoration tatsächlich zerbrochen und durchlöchert wird. Endlich nötigt die perspektivische Malerei, die für ihre Tiefenillusion gebrochene und gedämpfte Farbentöne braucht, den keramischen Dekorateur zum Verzicht auf den koloristischen Vorteil, den er vor dem Maler hat — nämlich auf die Anwendung von reinen leuchtenden Schmelzfarben. Die Verzierung von Gefäßen durch solche Gemälde erweist sich in der Tat, von welcher Seite man sie auch betrachtet, als eine Sünde gegen den gesunden künstlerischen Menschenverstand. Die Japaner sind ihr, solange sie sich von ihrem eigenen guten Genius leiten ließen, nie verfallen. Sie haben niemals auf die gekrümmte Wandung eines Gefäßes ein Bild mit Tiefenwirkung gemalt, sondern sie

haben ihre figürlichen Dekorationsmotive immer streng flächenmäßig aufgefaßt und ausgeführt, in möglichst vereinfachten und klaren Formen, so daß die Darstellung keineswegs als Bild, sondern eben nur als Dekoration wirkt. Man kann nicht sagen, sie seien damit doch nur dem Stile ihrer Malerei treu geblieben. Allerdings kommt die Eigenart der japanischen Malerei, die Licht und Schatten vernachlässigt und keinen Wert auf eine perspektivische Illusion legt, den Bedürfnissen der Dekoration einigermaßen entgegen. Aber man muß die Malerei wie die keramische Dekoration der Japaner nur recht oberflächlich kennen, um zu glauben, daß die japanischen Töpfer Bilder auf ihre Gefäße übertragen hätten. In Wirklichkeit haben sie die malerischen Motive immer so geformt, wie es den Bedürfnissen und Mitteln der keramischen Dekoration entspricht. Nicht nur die koloristische Stimmung ist ganz anders wie auf Gemälden, auch die Komposition erfährt sehr bedeutende und charakteristische Änderungen. Vor allem wird die Darstellung so angeordnet, daß sie bei jeder Wendung der gekrümmten Fläche des Gefäßes eine klare und schöne Wirkung macht, auch wenn sie nur zu einem kleinen Teile sichtbar ist. Übrigens ist neben dieser malerischen Dekoration jene vorhin erwähnte einfachere und ältere Form bei den Japanern stets in Ehren geblieben und bis in die jüngste Zeit gepflegt worden. Man hat die Anhänglichkeit an die „primitivste Form der figürlichen Dekoration" aus der künstlerischen Altertümelei der Japaner erklären wollen, und es ist nicht unmöglich, daß die Achtung vor dem hohen Alter der Muster samt allerlei historischen Assoziationen einen Teil daran hat. Indessen, wer gute Arbeiten dieser Art gesehen, nicht bloß flüchtig angeblickt, sondern aufmerksam betrachtet hat, wird kaum im Zweifel darüber sein, daß sie die dauernde Vorliebe der Japaner vor allem durch ihre künstlerischen Eigenschaften verdienen. Wenn es der Zweck einer guten Dekoration ist, den Gegenstand zu verschönern, d. h. die Schönheit seiner Form und ihrer Grundfarbe zu erhöhen, so ist er durch keine Art vollkommener erreicht worden als durch jene „primitive". Vielleicht ist sie sogar die einzige Art der figürlichen Dekoration, die edelgeformte Gefäße ertragen, ohne an ihrer wesentlichen d. h. ihrer plastischen Schönheit Schaden zu leiden. Plastische Verzierungen sind im Vergleiche mit den malerischen selten. Der Knopf des Deckels der Kogo ist öfter figürlich ausgebildet — zu einer Frucht, einer Blüte, einer tierischen oder menschlichen Gestalt, und zuweilen sind es auch die Henkel. Ich erinnere mich aber keines Beispieles der in der europäischen Kunsttöpferei so oft verwendeten figürlichen Reliefs, die sich rund um die Wölbung eines Gefäßes ziehen, und ich vermute, daß die Japaner auch auf diese Art der Verzierung, die sie sonst so meisterhaft verstehen, in der Keramik verzichtet haben, weil sie die reine Wirkung der Gefäßform, die ihnen die Hauptsache ist, nicht stören wollten. In den guten Werken der japanischen Töpferkunst sind Form und Dekoration dem Materiale so völlig natürlich, daß es scheint, als seien sie von selbst aus diesem herausgewachsen. Diese wunderbare künstlerische Belebung des Stoffes ist keinem andern Volke in gleichem Maße gelungen. Überall sonst hat sich die Keramik mehr oder weniger an den Stil anderer Künste angelehnt; in Japan allein hat sie den Mut und die Kraft gehabt, ganz auf eigenen Füßen ihren eigenen Weg zu gehen.

Indessen die Harmonie von Stoff und Form ist noch nicht die eigenartigste und edelste Schönheit der japanischen Keramik. Das entscheidende Merkmal für ein Kunstwerk im höchsten Sinne des Wortes besteht darin, daß es der Ausdruck einer Persönlichkeit ist und deshalb selbst Persönlichkeit hat. In der Persönlichkeit liegt der Unterschied des Kunstwerkes von dem kunstgewerblichen Produkte, der Unterschied, welcher die Töpferkunst der Japaner nicht bloß über die Kunsttöpferei der Europäer, sondern auch über die glänzende Keramik der Chinesen erhebt. Selbst die kostbarsten und schönsten chinesischen Porzellane, die wir bisher kennen — und in dieser Beziehung gibt es keinen Unterschied zwischen frühen und späten Stücken — machen nicht den Eindruck individueller einzigartiger Kunstwerke, sondern sie sehen aus wie Fabrikate, d. h. wie Dinge, die in beliebig großer Menge hergestellt sein könnten. Die meisten von ihnen

sind auch wirklich noch jetzt in ziemlich zahlreichen Exemplaren vorhanden, und wenn manche andere heute einzig dastehen, so liegt es wahrscheinlich nur daran, daß die gleichartigen Stücke im Laufe der Zeit verloren gegangen sind. Außerdem ist es literarisch bezeugt, daß in der Manufaktur von Ching-Tê-chên, die vom 15. Jahrhundert an die ganze keramische Produktion beherrschte, ein ganz eigentlicher Fabrikbetrieb stattfand mit einer bis in das Kleinste durchgeführten Arbeitsteilung. Eine solche Herstellungsart schließt eine persönliche Durchbildung des einzelnen Stückes, wie man sie von einem echten Kunstwerke verlangt, natürlich ganz aus. Daß es neben diesen Fabrikaten auch von einzelnen Künstlern gearbeitete Gefäße in China gegeben habe, ist zwar möglich; es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß diese persönliche Töpferkunst in China jemals auch nur annähernd die gleiche Bedeutung besessen habe, die in Japan über allen Zweifel erhaben ist. Die Zeichen, welche die chinesischen Porzellane auf ihrer Unterseite tragen, sind wie die europäischen fast niemals persönliche Signaturen, sondern nur die Marken einer Fabrik oder einer Periode; die japanischen Töpferarbeiten dagegen sind mit den Namen einzelner Künstler bezeichnet, so gut wie Gemälde und Skulpturen, und mit demselben Rechte; denn ein jedes dieser Gebilde ist einzig, so einzig wie der Künstler, der es geformt, dekoriert und gebrannt, der ihm nicht nur seinen Namensstempel, sondern den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt hat. Selbstverständlich gilt dies nur von den Werken der eigentlichen Töpferkunst, d. h. nur von den Erzeugnissen, die mit künstlerischer Absicht geschaffen sind, nicht aber von den rein gewerblichen Produkten, deren Menge die Zahl der künstlerischen auch in Japan weit übersteigt. Diese Bemerkung ist deshalb nicht überflüssig, weil man in Europa die beiden Arten noch nicht sicher zu unterscheiden gelernt hat. Manche der besseren Handwerkerarbeiten sehen in der Tat den Kunstwerken so ähnlich, daß ein ungeübtes Auge sehr wohl die aufgeputzte Magd für die wahre Königstochter halten kann. Übrigens soll damit niemandem die Freude an den Arbeiten des ehrsamen japanischen Gewerbes verdorben werden, die in Form und Dekoration zum großen Teil erheblich höher stehen als viele Erzeugnisse berühmter europäischer Manufakturen. Es muß hier eben nur auf den Unterschied hingewiesen werden, der diese an und für sich höchst achtbaren und erfreulichen Arbeiten geschickter Gewerbsleute von den Werken wirklicher Künstler trennt. Unter der persönlichen Eigenart, die sich in den Werken der japanischen Töpferkunst offenbart, ist natürlich zunächst nicht das gesamte menschliche Wesen der betreffenden Meister zu verstehen, sondern ihr künstlerisches, d. h. ihr persönliches Gefühl für Formen und Farben, ihre persönliche bildnerische Phantasie und ihr persönliches töpferisches Geschick. Dieser individuelle künstlerische Charakter tritt in den Erzeugnissen der verschiedenen Meister so klar hervor, daß ihn selbst der Europäer bald erkennt. Nicht als ob ein jeder zeitlebens die gleichen Formen und Farben wiederholt, die gleichen Materialien mit den gleichen Kunstgriffen bearbeitet hätte. Die großen keramischen Künstler Japans gebieten im Gegenteil über eine unerschöpfliche Fülle von Mitteln und Formen. Aber so mannigfaltig die Gebilde eines Meisters auch sind, so haben sie doch sämtlich eine gewisse Familienähnlichkeit, die sie vereint, gerade wie in einem Porträt von Rubens der Maler des Höllensturzes und der Löwenjagd zu erkennen ist. Worin diese Familienähnlichkeit besteht, läßt sich freilich schwer in Worten festlegen, allein das Auge erfaßt sie, nach einiger Übung, sehr leicht und sicher. Aber vielleicht steckt in den Werken eines solchen japanischen Töpfers noch mehr als seine töpferische Persönlichkeit. Man hat vor manchen Gefäßen die Empfindung, daß sie nicht nur aus der Sinnlichkeit des Künstlers, sondern aus der Seele des Menschen hervorgewachsen sind. Es gibt Chaire und Chawan, von denen man Eindrücke empfängt wie von einem Musikstücke oder von einem Gemälde. Allerdings würde sich kaum beweisen lassen, daß eine derartige Wirkung, die der Beschauer fühlt, von dem Künstler tatsächlich gewollt ist. Aber auf der anderen Seite ist es sicherlich nicht weniger schwierig, die Überzeugung vom Gegenteile dem auszureden, der sie immer wieder lebendig fühlt.

In jedem Falle kann ein Gefäß ein vollkommenes Kunstwerk sein, auch wenn es keine tieferen Gefühle und Stimmungen ausspricht und weckt. Von der Art der Persönlichkeit, auf deren Ausdruck es hier wesentlich ankommt, von künstlerischer Persönlichkeit ist jedes gute Werk der japanischen Töpferkunst durchdrungen. Diese japanischen Künstler hätten alle ihre Gefäße mit der Signatur bezeichnen können, die ein alter chinesischer Töpfer auf seine Arbeiten geschrieben haben soll: „Der Mann, der in der Vase sitzt."

Es ist in den letzten Jahren Mode geworden, die japanische Kunst für eine bloße Nachahmerin der chinesischen zu erklären, die nichts vermocht habe, als die erhabenen Vorbilder ihrer Lehrerin in schwächeren und kleineren Formen zu reproduzieren. Schon ein Vergleich der chinesischen und der japanischen Töpferei zeigt, daß diese Ansicht falsch ist. Die japanische Keramik ist nichts weniger als eine Imitation der chinesischen, sondern sie steht ihr wesentlich selbständig und durchaus nicht minderwertig gegenüber. Wohl haben die japanischen Meister mit dem bescheidenen Materiale, das ihnen zu Gebote stand, nicht die sinnliche Pracht des chinesischen Porzellans erreicht — sie haben sie vielleicht auch gar nicht erstrebt —, aber sie haben dafür ihren schlichten Werken etwas gegeben, das mehr wert ist und das den kostbarsten chinesischen Prunkvasen fehlt: eine Seele. Die Chinesen wie alle anderen Völker haben die Keramik nicht über den Rang eines Kunstgewerbes hinausgebracht, die Japaner allein haben sie zu der Höhe einer wahren Kunst erhoben.

China und der japanische Farbenholzschnitt

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von JULIUS KURTH*

Jede neue Wissenschaft hat etwas Fluktuierendes. Man glaubt, aus hundert Untersuchungsobjekten zu festen Schlüssen berechtigt zu sein, wenn aber nach einiger Zeit aus den hundert zehntausend geworden sind, da verschieben sich die Schlüsse ganz bedeutend, und ein Fazit bucht gewaltige Fehlschlüsse. Ein schlagendes Beispiel ist die Ägyptologie, in der jeder neue Fund eine Überraschung und einen Umsturz bisheriger Dogmen bringen kann. Ich erinnere nur an die einzigartige, erst jetzt allmählich richtig gewertete Gestalt des Sonnenkönigs Amenophis IV., die in die Wissenschaft gänzlich neue Kunstprobleme hineintrug, und weise auf die wertvollen Arbeiten Heinrich Schäfers auf diesem Gebiet. Ähnlich steht es mit dem japanischen Holzschnitt. Wer ihn auch nur etwas kennt, der weiß, daß seine früheren Wertungen sehr änderungsbedürftig sind. In der zweiten Auflage meines „Abrisses" schrieb ich, daß die „wissenschaftliche Arbeit" auf diesem Gebiete „erst richtig anfängt", und ich nehme trotz der gewaltigen Literatur, die ihm allein gewidmet ist, diese Behauptung auch heute noch nicht zurück.

Man wird mir eine gewisse Bekanntschaft mit ihm zutrauen, aber ich gestehe ohne Bedenken, daß ich fortwährend umlernen mußte. Tritt man an ein neues Kunstgebiet heran, das einen gegenständlich fesselt und begeistert, so ist man nur allzuleicht geneigt, den Autoritäten, die es bisher beackert, kritiklos zu glauben, wenn sie Tatsachen auszusprechen scheinen, und die sich neu erschließende Landschaft durch ihre oft recht persönlich gefärbte Brille zu betrachten. Dringt man aber nach einiger Ernüchterung vom Rausche des Gegenstandes selbst zu den Quellen vor, so wird das Gesamtbild oft ein gänzlich andres!

Verschiedene Autoren und Autoritäten haben auf den Japanholzschnitt verschiedene Dogmen geprägt, die schwer ausrottbar sind, obgleich sie sich leicht widerlegen lassen. Dazu gehört z. B. der berühmte Satz, daß der Japaner kein Porträtist sei. Und als Kuriosum eines fortschleichenden Schnitzers teile ich mit, daß der famose, unmögliche

Abb. 1. Chinesischer Farbendruck.

Sammlung Altkunst.

Abb. 2. Aus Utamaros „Insektenbuch“. 1788.
Sammlung Kurth.

Abb. 3. Zikade von 1 in Originalgröße.

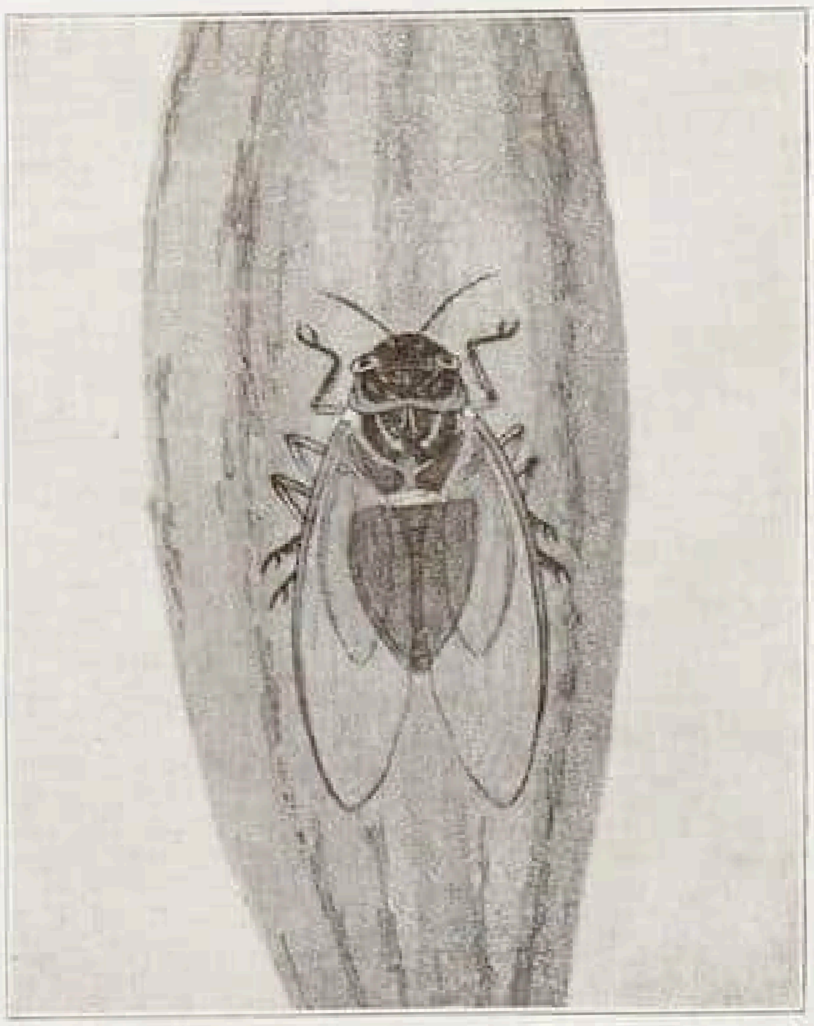


Abb. 4. Zikade von 2 in Originalgröße.

Meister „Kyritera“ von v. Seidlitz' Gnaden (es ist eine Verlesung des unglücklichen Kunsthändlers für den bekannten „Kunitord“, die v. Seidlitz gläubig aufnahm) sich als Sondermeister in das neueste französische Buch von J. E. Darmon, „Répertoire des estampes japonaises“ (Paris 1922), hineingeschmuggelt hat, obschon ich ihn bereits vor Jahren totgemacht zu haben glaubte. Übrigens warne ich vor diesem Buche Neugierige!

Ein altes Dogma war auch, daß die Japanmeister, obgleich sie den chinesischen „Farbenholzschnitt“ (so sagte man fälschlich für „Farbendruck“) gekannt, doch lange Jahre gebraucht hätten, ehe sie darauf kamen, zu ihren zwei Farbenplatten die dritte zu „erfinden“. Ich schäme mich heute doch etwas, daß auch ich diesen Unsinn früher geglaubt habe. Künstler, die jedes Raffinement einer fremden Reproduktionskunst glücklich nachgeahmt haben, wie das 1748 in der Japanausgabe des chinesischen „Senfkorngartens“ geschehen ist, sollten so begriffsstutzig gewesen sein, daß sie ihre eigene Reproduktionskunst ganze Lustren hindurch in Fesseln hielten, wo ihnen doch die kindereinfache Lösung längst bekannt sein mußte? Man sieht sofort, daß hier etwas nicht stimmen kann!

China hat mir in der Tat ein sehr helles Licht aufgehen lassen, aber ein ganz andres, als die vermuteten, die mich darauf hingewiesen haben. Was ich früher oft behauptet habe, daß die Schule der Ukiyo-e-Meister — zu ihr gehören die japanischen Holzschnittkünstler! — gegenüber altklassischen chinesischen Vorbildern das national-japanische Element betont, ja, die rein-japanische Malerei als solche hervorgebracht habe, ist mir durch die Graphik des Reiches der Mitte zur völligen Gewißheit geworden.

Was ich in meinem „Abriß“ (3. Aufl. 1922), meinem „Sharaku“ (2. Aufl. 1922) und meinen „Primitiven“ (1922) mehr andeutungsweise über diesen Gegenstand gesagt habe, was ich auf Einzelgebieten in meinem „Chinesischen Farbendruck“ (1922) und in meinem „Harunobu“ (2. Aufl. in Vorbereitung) genauer ausgeführt habe, das will ich hier zusammenfassen. Mir persönlich ist es eine völlig neue Grundlage dieser ganzen Wissenschaft geworden!

China war für Japan, was Hellas für Rom war. Nur waren wohl die Römer nicht mehr stark genug, auf der alten geheiligten Tradition Ureigenes aufbauen zu können Religion, Kunst, selbst die Schrift wurde aus dem Reiche der Mitte nach Japan importiert, und je näher ein japanisches Gemälde den chinesischen Vorbildern kam, desto höher wurde es geschätzt. Sollte der berühmte Holzschnitt der Tokugawazeit nicht auch eine Importe gewesen sein? Und siehe da: Man brachte auf einmal aus den Schätzen des britischen Museums eine Anzahl prachtvoller Farbendrucke zum Vorschein, die der Deutsche Kaempfer im Jahre 1693 in Japan gekauft hatte, die aber unzweifelhaft chinesischer Herkunft waren, also sicher einer Zeit entstammten, in der man in Japan noch gar nicht an Farbendrucke dachte! Schluß: Also wieder ein Beweis, daß Japan sogar auf dem Gebiete der Graphik bei China eine Anleihe gemacht. Unbedenklich wurden diese Blätter „Farbenholzschnitte“ genannt, weitere derartige Dokumente fanden sich zu Hunderten, die Japankunst mußte sich geringschätzige Parallelen gefallen lassen, und Emil Orlik prägte im Vorwort der herrlichen Marésmappe das Wort: „Wehe, wenn die chinesischen Farbenholzschnitte (sic!) in Mode kommen! Dann muß der japanische Farbenholzschnitt neuerlich büßen!“

Fraglos ist zunächst, daß die chinesischen Blätter nicht nur ein großes Raffinement der Technik zeigen, sondern auch künstlerisch hoch zu werten sind. Ich kann Orliks Begeisterung völlig begreifen und bin selbst glücklich, daß ich einige gute Proben dieser Werke besitze. Großzügig scheinen sie heruntergestrichen zu sein, wie kühne Pinselimprovisationen, oft wie die zartesten Aquarelle. Man glaubt bei vielen gar nicht Buntdrucke, sondern Handgemälde vor sich zu haben. Wer aber meint, daß ihre Gegenstände auch nur annähernd so starke Vielseitigkeit offenbaren, wie die Japanblätter, wird schwer enttäuscht sein. Weitaus die meisten stellen Vögel, Pflanzen und Steine

dar, Szenen aus dem Menschenleben gehören bisher zu den großen Seltenheiten. Weitaus die meisten entstammen überhaupt nur zwei chinesischen Büchern, die bereits im 17. Jahrhundert erschienen und immer wieder neu gedruckt worden sind, nämlich dem Chieh-Tse-Yuan Hua-Chuan, „Lehrbuch der Malerei aus dem Senfkorngarten", und dem Shi-Chu-Chai Shu-Hua-Ts'e, „Register der Zehnbambushalle in Wort und Bild". „Senfkorngarten" und „Zehnbambushalle" sind die Namen von Verlagsanstalten in Nan-king. Ferner: Alle diese herrlichen Blätter aus der Vogel- und Pflanzenwelt sind keine selbständigen Erfindungen von Graphikern, sondern Reproduktionen von Handgemälden bekannter Meister, die ausschließlich als Malvorlagen für Adepten der Kunst dienen sollten. Verschwindend gering ist diesen Farbdrucken gegenüber die Zahl von Einzelblättern, die vielleicht den japanischen Surimono oder Glückwunschkarten entsprochen haben. Daß die ganz wenig vorhandenen Personennamen — es ist noch nicht ein halbes Dutzend! — den ausübenden Graphikern eignen, ist mindestens zweifelhaft. Es können ebensogut die Verleger, Textautoren oder Dichter sein.

Die Chinadrucke sind also kein selbständiger Kunstzweig als solcher und wollen auch gar keiner sein, sondern nur ein Surrogat für Handmalerei. Hierin liegt auch der Grund, daß sie weder eine große Industrie hervorgerufen haben, noch überhaupt sehr hoch geschätzt worden sind. Darum sind auch verhältnismäßig so wenig auf unsre Tage gekommen, denn die vorhandenen Blätter zählen zu Hunderten, die japanischen Blätter aber zu vielen Zehntausenden! So kam denn wohl gelegentlich ein Pröbchen dieses Kunstproduktes aus dem Reiche der Mitte nach Japan, wie die Kaempfer-Serie beweist, dagegen wurden Japanholzschnitte nach China zu Tausenden verkauft.

Und die Technik? Otto Fischer schreibt in seinem Aufsatze „Chinesische Farbenholzschnitte des 17. Jahrhunderts" („Graphische Künste"), nachdem er verschiedene technische Bemerkungen gemacht: „Ist dies noch Holzschnitt?" Er hat mit seinem Zweifel völlig recht, nur — hätte er das eigentlich bedenken sollen, ehe er seine Überschrift wählte! Nein, von Farbenholzschnitt kann gar keine Rede sein, weder im Sinne der Japaner, noch in unserm Sinne. Die Chinesen druckten von Ton, Holz, Kupfer, was ihnen in den Wurf kam; sie legten Leinwand unter, um Seidenstoffe nachzuahmen, sie befeuchteten das zu bedruckende Papier, um aquarellartige Verlaufungen zu erzielen, ja sie aquarellierten sogar mit der Hand hinein, wenn die mechanische Technik versagte. Sehr peinlich gingen sie dabei gleichfalls nicht um. So kommt es, daß Verdruckungen sehr häufig sind — sie erhöhen sogar den malerischen Reiz! — und daß kein Blatt von denselben Platten dem andern gleicht, sondern geradezu auffallende Färbungsvarianten erscheinen. Das alles wäre in Japan verpönt gewesen!

War die chinesische Art den Japanern bekannt, ehe sie selbst den Buntdruck auf ihren ureigensten Schöpfungen einführten? Gewiß war sie ihnen bekannt! Sie haben ja selbst, wie schon oben gesagt, ein chinesisches Farbenwerk tadellos nachgedruckt, ja bereits von 1720—1730 besitzen wir ein Buch mit Vorlagen für Sake-Schalen, das völlig in chinesischer Manier gedruckt ist! (Vgl. meinen „Abriß", S. 60 f.) Ebenso haben die älteren Japaner, die vor Moronobu publizierten, oftmals mineralische Platten angewendet, und in Kyōtō und Ōsaka haben sich noch bis in die Utamaro-Tage hinein höchst merkwürdige Techniken erhalten, die den chinesischen außerordentlich ähnlich sind. All diese Werke gehören nicht in das Gebiet, das wir mit dem eigentlichen „Japanholzschnitt" bezeichnen.

In Yedo, der neuen Hauptstadt des Shōgunenreiches und dem Brennpunkt der damaligen Kunst und Intelligenz, wurde das mit einem Schlage anders. Und da stehen wir vor dem japanischen Holzschnitt. Wir dürfen von vornherein behaupten, daß er weder gegenständlich, noch koloristisch, noch technisch mit der chinesischen Art etwas gemeinsam hat, daß also von einer Parallele überhaupt keine Rede sein kann. Orliks „Wehe"-Ruf war etwas kühn!

Hishikawa Moronobu (1638—1714) wird als der japanische Dürer und der „Er-

finder des Holzschnitts" gefeiert. Richtig daran ist, daß er in vollem und bewußtem Gegensatze zur chinesischen und früheren japanischen Art die gemischte Technik aufgab und mit absoluter Konsequenz nur von Holzplatten, und zwar von Kirschholzplatten drucken ließ. Da er aber mit dieser „gereinigten Technik" auch in den Gegensatz zu Kyōtō und Ōsaka trat, nannte er die nun zahllos entstehenden Holzschnitte Yedo-e = „Yedo-Bilder". Getreu der Schule des Ukiyo Matabee, die gegenüber früherer Gepflogenheit das damalige moderne Leben darstellte, griff Moronobu in seine eigene Zeit und illustrierte in seinen zahlreichen Büchern besonders Frauenliebe und -leben. Er aber und seine sämtlichen echten Nachfolger kopierten nicht fremde Meisterwerke, wie die Chinesen, sondern gaben eigene Zeichnungen heraus und signierten sie, oft mit dem Zusatz: „Japanischer Maler". Damit war das nationale Element deutlich betont. Der Farbendruck wurde, obwohl er sicher bekannt war, vorläufig noch nicht angewendet, vielmehr wurden die Blätter entweder ganz schwarz gelassen, oder mit der Hand koloriert, und zwar zuerst in der Art gleichzeitiger farbiger Gemälde.

Nachdem einmal die Holzschnittechnik als solche der Kanon für Yedo geworden war, traten alle übrigen technischen Fragen völlig in den Hintergrund. Der schlagendste Beweis für diesen Fundamentalsatz liegt darin, daß die Bezeichnungen der verschiedenen Kolorierungsarten der Holzschnitte gar nicht auf ihre technische Herstellung, sondern fast ausschließlich auf ihre Färbung gehen. Ob diese aquarelliert oder gedruckt wurde, war für die Benennung der einzelnen Holzschnittgruppen völlig gleichgültig. Wenn also so oft von „Erfindungen" die Rede ist, so bezieht sich das einzig und allein auf neue Farbenkompositionen. Ein Blick auf die Entwicklung dieser Kunstübung wird das beweisen: Im Jahre 1703 führte Torii I Kiyonobu auf seinen Holzschnitten eine Kolorierung ein, bei der das Tan = Mennig die korallrote Dominante war. Daher hießen diese Blätter Tan-e und beherrschten fast zwei Jahrzehnte den Markt und den Geschmack. Um 1720 „erfand" Okumura Masanobu, der „Erfinder" unter den Primitiven, die „Lackbilder", Urushi-e, auf denen besonders die schwarzen Flächen mit einer glänzenden Leimschicht und andre Stücke mit Goldpulver belegt wurden. Izumiya Gonshirō brachte etwa fünf Jahre später das karminrote Beni dazu, und diese Beni-e der ersten Art hielten sich, bis Masanobu nach 1740 eine zweite Art von Beni-e erfand, auf denen zum Karminrosa das Grün tritt. Das waren nebenbei bemerkt die japanischen Zweifarbendrucke! Aber der Umstand, daß man hier zum erstenmal japanische Zeichnungen durch Druckstöcke kolorierte, war so geringfügig für die Benennung dieser Werke, daß man einfach bei dem alten Namen Beni-e blieb! Ja, die späteren Dreifarbendrucke haben überhaupt keine besondere Bezeichnung erhalten! Nur daß man im Gegensatz zu China die Farbe ausschließlich auf Holzblöcke strich. Wenn also die Japaner in früheren Jahren den Buntdruck nicht anwendeten, so liegt das nicht etwa daran, daß sie es nicht konnten, sondern daß sie es nicht wollten! Harunobu, der 1765 mit beliebig vielen Farbenplatten operierte, nannte seine Blätter, weil sie in ihrer Farbenpracht an Brokatstoffe erinnerten, „Brokatbilder" oder Nishiki-e. Also immer nur Benennungen nach Farbenwirkungen! Solche Benennungen sind ferner die Shiro-nuki-e (oder Kuro-e oder Shiro-e), „Weißaussparbilder", bei denen umgekehrt wie bisher, die Zeichnung in die Platte hineingegraben wurde, die Murasaki-e, „Purpurbilder", bei denen das Purpurviolett der Hauptton ist, und wie sie Eishi und Utamaro liebten, der sogar den Beinamen Murasaki-ya, „Purpurhaus" führte, die Ao-e, „Blaubilder", die nur in blauen Tönen gedruckt sind, und in denen Hiroshige Glänzendes geleistet hat (auch ganze Bücher, die Ai-zuri-hon, wurden nur in Blau gedruckt), die Kira-e oder Kirara-e, „Glimmerbilder", Blätter mit silberglitzerndem Hintergrunde, die Sharaku erfand, u. a. m.

Für den nationalen Standpunkt aber ist bezeichnend, daß sich gerade die „Primitiven" „Japanische Maler" nannten. Bezeichnend, daß Harunobu, der zeitweilig nahe daran war, in chinesische Art zu verfallen, bis er 1765 seine eigenen Bahnen ging, das stolze

Wort prägte: „Ich bin japanischer Maler!", bezeichnend, daß Utamaro dies Wort aufnahm und verächtlich von „chinesischen Hunde- und Affenmalern" sprach. Bezeichnend endlich, daß Meister, die ihre Nationalität betonten, ihre Namen japanisch aussprachen oder solche Namen wählten, die überhaupt nur japanisch ausgesprochen werden konnten, wie Moronobu, Masanobu, Torii, Harunobu, Utamaro, während Meister, die mit der Art des Reiches der Mitte liebäugelten, sich chinesisch benannten, wie Shumman und Hokusai, der in seinen berühmten Mangwa verdächtige Bekanntschaft mit dem „Senfkorngarten" verrät und nach meiner Ansicht ja auch den strengen japanischen Holzschnitt aufgelöst hat. Und es läßt tief blicken, daß sich der Harunobu-Fälscher als solcher unter Angabe seiner chinesischen Vorlagen chinesisch Shiba Kokan benannte! Man halte mir nicht Katsukawa Shunshō entgegen! Sein neuester Biograph Friedrich Succo läßt offen, ob er nicht japanisch ausgesprochen werden muß und setzt sogar die japanische Aussprache mit auf den Titel seines Buches.

Natürlich ging auch eine Reihe von Meistern abseits und nahm chinesische Art — allerdings niemals chinesische Technik! — an, aber Werke ihrer Hand sind nur Nebenzweige der Ukiyo-e-Schule. Hierhin gehören die direkt durch chinesische Vorbilder beeinflußten Glückwunschkarten oder Surimono, die nach völlig andren Farbengesetzen gedruckt wurden, als die sonstigen Holzschnitte, und bei denen Blindpressung und Metalle die Hauptrolle spielten. Und gerade bei diesen schönen Blättern ist in der Namengebung das technische Moment betont, deren Suri-mono heißt: „Druckding", gerade die Surimono-Künstler als solche führen chinesisch auszusprechende Namen, wie Shumman, Hokusai, Gakutei, Shinsai. Sogar Koryūsai ist hier zu nennen! Ebenso gehören die Sammelwerke, die, vorwiegend in Schwarzdruck, alte Gemälde reproduzieren, nur in die Außenlinie des japanischen Meisterholzschnittes.

Aus allem folgt wohl zweifellos, daß zwischen chinesischen Farbendrucken und japanischen Farbenholzschnitten füglich keine Parallele gezogen werden darf. Ich glaube, persönlich die beste Lösung darin gefunden zu haben, daß ich Beides mit Begeisterung sammle. Nur eine kunstkritische Parallele wäre möglich: Wenn Chinesen und Japaner einmal denselben Gegenstand dargestellt haben — und das ist dann geschehen, wenn Japaner Dinge aus dem Naturreich abbildeten —, wem ist dann die Palme zu reichen? Sind die Japaner in solchen Fällen nur Nachbeter und Nachtreter gewesen, so unbedingt . . . . nicht etwa den chinesischen Graphikern, sondern den Malern ihrer Vorlagen! Aber auch in diesen Dingen haben japanische Meister ihre starke nationale Eigenart zu wahren verstanden. Ein eklatantes Beispiel zum Schluß: Unsre Abbildung 1 zeigt einen Chinadruck aus einem der großen Vorlagenwerke, unsre Abbildung 2 ein Blatt aus Utamaros berühmtem „Ehon mushi-erabi", dem „Insektenbuch" von 1788: Auf beiden Blättern ist eine Zikade dargestellt (Abbildung 3 und 4 zeigen die Zikaden in Originalgröße). Der Kontrast der beiden Insektenbilder ist ganz enorm! Der Chinese — und zwar der Maler, nicht der Farbendrucker — sah eine Zikade als solche, faßte die Hauptmassen ihrer Erscheinung und ihrer Bewegung zusammen und zog als Summa ein Konglomerat von grauschwarzen Tönen, das dem Betrachter sofort die Erinnerung an das zirpende Geschöpfchen wachruft. Außerdem ein höchst malerischer Wurf! Utamaro sezierte eine bestimmte Zikade bis in ihre feinsten glasigen Flügelhäutchen, zählte dem Schöpfer jede Flügelader nach und buchte gewissenhaft jedes Füßchen. Und doch ist seine ganz naturalistische Zeichnung nicht etwa ein Illustrationsstückchen für ein naturkundliches Werk, sondern das Tierlein, dessen Abbild man in zwei kongruente Teile schneiden kann, sitzt wirklich so starr, und die Heuschrecke auf demselben Blatt beweist, wie lebendig Utamaro zeichnen konnte. In der raffinierten Technik, die sogar feines Glimmerpulver verwendet, ist er den Chinesen weit überlegen. Als Kuriosum sei nebenbei erwähnt, daß der bekannte Bingsche Formenschatz das Utamaro-Blatt farbig wiedergibt, aber dabei die Zikade — fortläßt! Man kann übrigens die Parallele beider Werke auch auf die Struktur der Pflanzenblätter

Abb. 2. Hari-Hara. Stein. Cambodgia.
Musée Guimet, Paris.

Abb. 1. Gandharva-Kopf. Holz. Birma.
Privatbesitz, Paris.

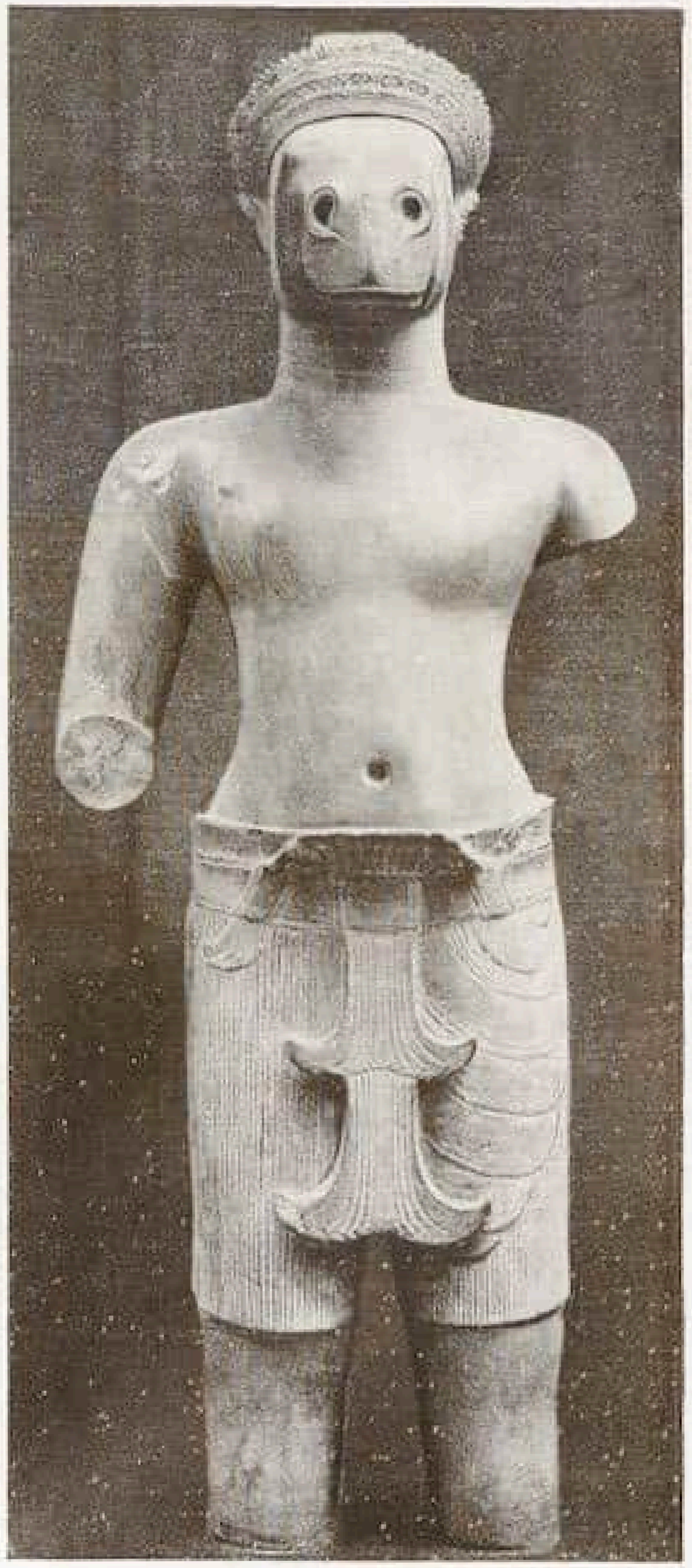


Abb. 3. Gandharva. Stein. Cambodgia.
Musée Indo-chinois, Paris.

Abb. 4.
Shiva. Stein. Champa.
Musée Indo-chinois, Paris.

ausdehnen und wird dasselbe Resultat finden. Summa: Von einer eigentlichen Parallele kann selbst hierbei nicht die Rede sein; hier sprechen zwei völlig verschiedene Kunstauffassungen, und ich gebe ohne weiteres zu, daß die chinesische dem Empfinden unsrer Tage (nicht meinem Empfinden!) näher liegt. Sie ist universal, die japanische national.

So gibt uns Chinas Art tatsächlich den Schlüssel zur Wertung der Kunst des Inselreiches, und ich glaube, daß die Grundzüge der vorliegenden Arbeit alle Rätsel, die bisher um die Entwicklungsphasen des Japanholzschnittes gelagert waren, restlos zu lösen imstande sind.

Die Plastik des hinterindischen Kunstkreises

Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln — *Von ALFRED SALMONY*

Lediglich auf Grund äußerlich-geographischer Einteilung könnte der Zusammenschluß von Kunstwerken der verschiedenen Völker Hinterindiens nicht gewagt werden. Diese Möglichkeit ergibt sich erst aus der Tatsache, daß sich von dem Einschnitt des bengalischen Golfs und der dem Meere am meisten genäherten Bergkette ein geschlossener Länderblock bis zum südchinesischen Meer erstreckt, der im Norden durch Hochgebirge natürlich abgeschlossen wird. Die heute für den östlichen Teil dieses Komplexes gebräuchliche Bezeichnung Indochina ist insofern irreführend, als sie den Anschein erwecken könnte, als handele es sich um ein kulturelles Vermischungsgebiet mit China. Die Menschheitsgrenzen verlaufen selten mit solcher Schärfe wie hier, Hinterindien kann nur als Glied des mächtigen indischen Kultur- und Geisteskontinents aufgefaßt werden. Daß diese Länder ein Ganzes bilden und eine Sonderart besitzen, übersah bisher vor allem die Kunstforschung, die sich der großen Denkmalgruppen Vorderindiens und der Inseln ja spät genug bemächtigt hatte. Die Literatur-, Philosophie- und Religionsforschung hatte den Weg nach dem indischen Osten nicht weisen können, denn anscheinend ist dort für sie nicht viel zu holen. Diese Wissenschaften hätten die Kunstforschung ohnehin auf eine falsche Bahn gebracht. Sie halten sich (wohl mit Recht) an die gewaltigen Leistungen der ararischen Einwanderer für das ganze Denkgebäude Indiens. Aber die Macht des Denkens ist nicht immer von einer gleichen kunstschöpferischen Gestaltungskraft begleitet. In Europa hat der falsche Analogieschluß zu einer unsinnigen Überschätzung der griechischen Kunst geführt, die allzu lange im billigen Ideal der Schönlebendigkeit den europäischen Genius verkörpern und erschöpfen sollte. Schon die unvergleichlichen Bildwerke Vorderindiens sind meist nichtarischen Geistes. Und Hinterindien wurde ausschließlich von farbigen Rassen bewohnt, deren körperliche Ähnlichkeiten große kulturelle Unterschiede nicht verständlich erscheinen ließen, begünstigten nicht die klimatischen und geographischen Verhältnisse des gebirgigen Gebietes, Zusammenschlüsse nur in den nordsüdlich gerichteten Flußtälern, welche die Brennpunkte des hinterindischen Lebens gebildet haben. Dort kam es im Zusammenhang mit einer wechselreichen Entwicklung zu großen Kunstleistungen. So weit wie in Vorderindien lassen sich Geschichte und Denkmäler freilich nicht zurückverfolgen. Datierungen vor das 6. nachchristliche Jahrhundert dürften noch unmöglich sein.

Die höchste Bedeutung für die Schaffung der hinterindischen Kunstformen haben anscheinend Birma (in den Tälern des Irawady und des Saluen), der Vermittler nach Westen und (am unteren Mekong) Cambodgia, das Land der Khmer, das abgeschlossene Treibhaus einer Kunst, die Ostindien typisch vertritt. Das im Menamtal konzentrierte Siam empfängt lange von beiden entscheidende Anregungen, bis es im 14. Jahrhundert

politisch so sehr erstarkt, daß es die Nachbarn beherrschen und den Formenbesitz selbständig verarbeiten kann. Im äußersten Osten wächst neben Cambodgia im gleichen Geschichtsraum Champa, das Reich der Cham. Um die geographisch nicht eng abgrenzbaren Staatenkomplexe legt sich ein Kranz von Stämmen geringerer Kulturhöhe, denen vorübergehend fast die gleiche Bedeutung wie den Herden des Schaffens zukommt, vor allem dem Hinterland der beiden indo-chinesischen Länder: Laos.

Die Probleme des ganzen Komplexes können hier nur angedeutet werden, zumal teilweise jede Vorarbeit der Denkmalbeschaffung fehlt. Wo sie überhaupt in Angriff genommen wurde, beschäftigte sie sich mit der Architektur. Es können für die Plastik daher nur an Hand einiger Aufnahmen Kunstwerte aufgewiesen werden, über deren Ausmaß selbst die Asienforschung noch ungenügend unterrichtet ist. Dieser Vorstoß in unbekanntes Gebiet soll gerade von der Plastik ausgehen, von einer Kunst, die bei systematischer Erforschung den Weg des Kunstfühlens der hinterindischen Völker restlos veranschaulichen muß, wenn nur die unangebrachte europäische Ästhetik beiseite gelassen wird.

Die Skulptur Hinterindiens wird von den zwei großen indischen Religionssystemen geschaffen, vom Brahmanismus und vom Buddhismus. Mag auch ihre historische Bedeutung nach Zeit und Land wechseln, so bedienen sich doch beide Lehren völlig gleicher Darstellungsmittel. Man darf von dieser Tatsache nicht auf ein stets friedliches Zusammenleben der Religionen schließen. Sie beweist nur, wie selbständig aus bodenständigen Kräften heraus die Gestaltung der vom indischen Westen übernommenen Symbole erfolgt. Selbst das wenig geschulte Auge wird eine mit den überall gleichen Anforderungen des Kanons ausgestattete Plastik der östlichen Länder nicht mit denen des übrigen Kontinents verwechseln können.

Am dürftigsten steht es um unser Wissen um birmanische Plastik. Gesicherte und wohlerhaltene Stücke der kunstbedeutsamen Frühzeiten fehlen noch völlig. Die moderne, manchmal bemalte Alabasterplastik, die man bisher fast allein zeigte — schäbige Massenfabrikation —, verdient überhaupt keine Beachtung. Was von Holzfiguren bekannt wurde (vgl. Cicerone, Jahrg. 13, Heft 23, Seite 677) dürfte nicht älter als das 16. bis 17. Jahrhundert sein, gibt aber Auskunft über die dekorativ-plastische Ausgestaltung, welche gerade dieses Material in der birmanischen Architektur fand. Bei dem Beispiel aus Pariser Privatbesitz (Abb. 1) dürfte es sich um eine provinzielle Arbeit handeln, die aber trotz der fragmentarischen Erhaltung die Schmuckauflösung der Plastik gut vertritt. Ausgesprochen birmanisch ist die Reduktion der Augenpartie, die Kühnheit des geschweiften Konturs der Brauen, die Fortführung und Aufnahme in Gehänge und Schulter. Die etwas abgeflachte Nase, den animalischen Mund und das breite Kinn hat der birmanische Bildhauer aus seinem Volke genommen. Ebenso aufschlußreich sind die gleichzeitigen Steinköpfe, die eine rohe Vergoldung und Bemalung unmittelbar auf dem Stein tragen (Privatbesitz Köln und Paris). Eine weitere Rückdatierung erlaubt vielleicht ein rätselhafter Terrakottakopf in Dresdener Privatbesitz. Das dumpf Brütende, von geheimnisvollen Kräften Durchpulste aller birmanischen Skulpturen beweist, daß schon im Grenzgebiet des rein tropischen Ostlandes eine andere Idealität lebte und Gestalt wurde als in Westindien.

Für die Khmerkunst ist das Dunkel dank der Fülle des Erhaltenen und der Arbeit der französischen Gelehrten wenigstens etwas gelichtet. Die französische Forschung hat erst kürzlich eine gewaltige Belebung erfahren durch das umfassende Werk von G. Groslier „Recherches sur les Cambodgiens" (Verlag A. Challamel, Paris 1922), eine Leistung, der leider die unentbehrlichen Rückschlüsse auf die Kunstentwicklung noch fehlen, gewissermaßen erst Materialbeschaffung. Derselbe Autor leitet auch die Cambodgia gewidmete Zeitschrift „Arts et Archéologie Khmers" (im gleichen Verlage, 1922), deren erstes Heft — mit Tafeln glänzend ausgestattet — Hoffnungen auf eine wirkliche Auswertung des herrlichen Materials weckt.

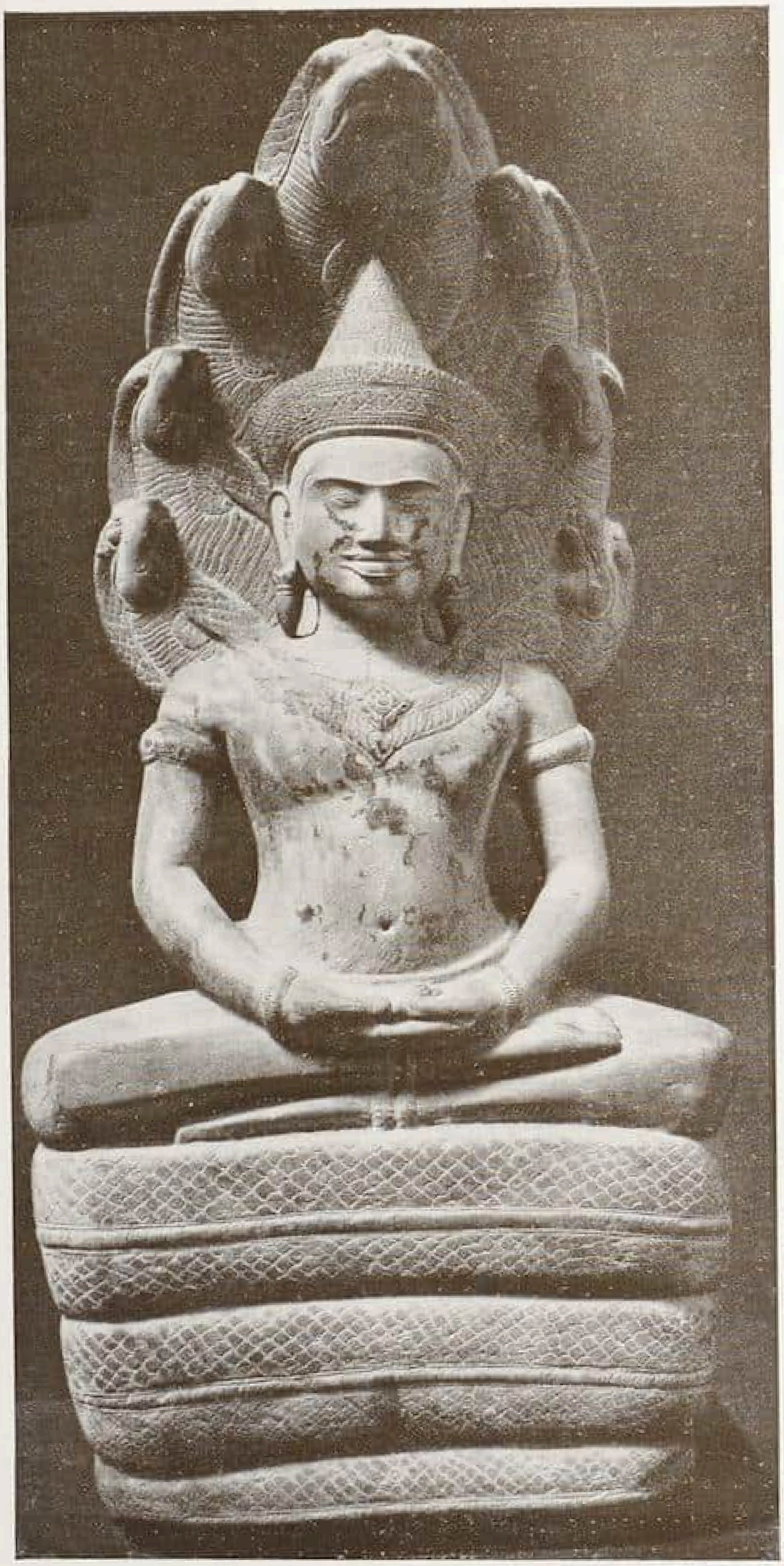


Abb. 5.
Bodhisattva auf dem Naga. Stein. Champa.
Musée Indo-chinois, Paris.

Abb. 6.
Brahmanische Göttin. Stein. Laos.
Musée Indo-chinois, Paris.

Zweifellos lebten die Khmer, soweit wir ihre Denkmäler kennen, d. h. seit dem 6. Jahrhundert, in ständiger Verbindung mit Indien. Den ersten Jahrhunderten der freien Kunstentwicklung, also der Zeit um oder vor 900 dürfte der große Hari-Hara (Abb. 2), das Hauptstück des Musée Guimet entstammen. Die Oberfläche der Figur ist herrlich erhalten, der Kopf trägt noch alte Vergoldung. Nur von den vier Armen fehlt der größte Teil. Diese zusammengesetzte Form des Shiva „symbolisiert die letzte Einheit von Zeit und Raum, wobei Shiva (rechts) die Zeit und Vishnu (links) den Raum vorstellt" (B. C. Bhattacharya „Indian Images", Band 1, Calcutta 1921). Die Teilung ist streng durchgeführt, sogar der dem Körper in Reliefzeichnung umgelegte Schurz weist verschiedene Faltenbehandlung auf. Shiva trägt geflochtene Haarsträhnen, in der erhaltenen Hand den Dreizack, Vishnu die Krone und erhoben das Rad der Lehre. Die tropische Phantastik der kosmologischen Spekulation ist in einen Körper gebannt, dessen symbolische Überhöhung sich innig mit Wirklichkeitselementen verbunden hat. Der sinnlich weiche Leib, die noch durch die Steinaureole verstärkte Ausrundung aller Bewegungen sind Merkmale der Khmerkunst. Neben der Herbheit des birmanischen Gesichts steht in Cambodgia weiche Versonnenheit, alle Einzelheiten sind durchmodelliert, der Ausdruck des Hinschwebens, der Gelöstheit eignet hier brahmanischen wie buddhistischen Gottheiten. Gerade diese verfeinerte Kunst steht am Anfang. Porträthaft-menschliche Züge und wirkliche Porträtköpfe mit ausgesprochenen Rasseeigentümlichkeiten drängen sich erst im Laufe der späteren Entwicklung vor. Aber auch dann bleiben die Formmerkmale wesentlich die gleichen, so daß eine stilgeschichtliche Reihung der Plastik — für die Baukunst und ihren Schmuck längst durchgeführt — noch unmöglich scheint. Zu Unrecht wirft man jedoch der Khmerplastik gleichförmige Erstarrung vor. Der Reichtum an Abwandlungen der bereits aufgewiesenen Grundmotive ist groß und erlaubt der Phantasie Lösungen, die Eigentum des Landes geblieben sind. Zu den kühnsten Schöpfungen der frühen Bildhauerschule gehört ein Gandharva mit Pferdekopf im Musée Indo-chinois, Paris (Abb. 3). Die Schmuckfreude des Dekorateurs bemächtigt sich des Schurzes und der Krone dieses göttlichen Wesens, das als Bewohner einer höheren Welt keine eigentlich religiöse Verehrung genießt und eher als Begleiter dargestellt wird. Dem Körper ist jede struktive Härte genommen, die virtuos modellierte glatte Oberfläche betont bewußt den Gegensatz zu den kostbaren Stoffen der Bekleidung. Menschenleib und Tierkopf sind nie vollendeter ineinander gefügt worden. Diese Sicherheit der Übergänge, diese Ausrundung der plastischen Komposition besitzt kein Kentaur.

Die künstlerische Entwicklung von Champa läuft der von Cambodgia parallel. Überhaupt dürfte trotz der traditionellen Feindschaft beider Länder eine Wechselwirkung bestehen. Auch hier stehen zierlichere Formen am Anfang, blockhafte und rohe am Ende. Auffällig ist die stärkere Bindung aller Champaplastik an eine Hinterwand. Bei dem achtarmigen Shiva der Frühzeit (Musée Indo-chinois, Paris, Abb. 4) bleibt ein Teil der Arme im Relief. Shiva sitzt auf dem Lotoskissen, als Brahmanenschnur trägt er die Schlange, Krone und Schurz sind reich geschmückt, die Stirne zeigt das dritte Auge. Der Körper hat zwar weder Muskeln noch betonte Gelenke, wirkt aber gespannter und straffer als bei den Khmer. Den Ausdruck des Antlitzes möchte man negroid nennen, alle Züge sind schärfer umgrenzt, hinter dieser Ruhe spürt man die Möglichkeit wilder Erregung. Der Bildhauer hat im Kultbild das Ideal der Rasse gegeben. Überzeugend tritt das an der an und für sich zur Milde vorausbestimmten buddhistischen Plastik zutage. Als Beispiel diene der Heilsbringer auf dem Naga, gleichfalls im Musée Indochinois (Abb. 5). Noch ist der Erhabene Prinz und daher mit fürstlichem Schmuck beladen, aber er hat bereits die Erleuchtung errungen, die allen lebenden Wesen Erlösung bringen soll. Daher steigt der Beherrscher des Wassers, der Naga Mucalinda aus den Fluten und schützt durch die Entfaltung seiner siebenköpfigen Schlangengestalt den künftigen Buddha während der Zeit seiner letzten Sammlung vor Ungewitter. Wie bei der brahmanischen Gottheit sind die wulstigen Lippen umrandet. Wiederum durchbricht das

Fühlen der Gemeinschaft die dünne Decke der buddhistischen Formeln und erfüllt den Kanon mit seinem Blut. Die seltsam reizvolle Plastik von Champa ist bisher gänzlich vernachlässigt worden, doch haben sich französische Forscher die Ausfüllung dieser Lücke im nächsten Bande der Ars Asiatica zur Aufgabe gesetzt.

Eine weitere Pflicht, die diese seit langem zu erfüllen haben, ist die Veröffentlichung der als Manuskript vorhandenen Denkmalinventare des Laosgebietes. Seine bedeutendsten Ruinenstätten befinden sich am Oberlauf des Mekong, wo die Laoskultur gleichmäßig den Strömungen aus Champa und Cambodgia ausgesetzt war. Aus dieser Gegend (Strung Treng) stammt die große Steingöttin des Musée Indo-chinois (Abb. 6). Der Gegenstand wiederholt sich häufig in Indochina, die geflochtene Krone, der nackte Oberkörper, die zeichnerische Behandlung von Gürtel und Gewand gäben keine Möglichkeit der Unterscheidung von ähnlichem in den Nachbargebieten. Aber die Gesamthaltung ist barbarischer, das herausgemeißelte Auge, die kühnen Wimpern, die strengen Lippen, der kraftvoll blühende Leib haben etwas Wildes, Drohendes, sondern sich von der weichlichen Eleganz der Khmer ab, scheinen eher den Cham verwandt, doch bäuerlicher in der strotzenden Gesundheit. Die Figur ist übrigens plastisch besser als das, was wir sonst als verbürgte Laosskulptur kennen. Die späteren Gußarbeiten sinken häufig zu einer reizvollen Provinzkunst herab. Bei einem so bedeutenden Stück wie der Göttin ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß es überhaupt nicht von einheimischen Händen geschaffen wurde, daß vielmehr eine zur Macht gelangte Zeit sich Künstler aus dem Südwesten oder Südosten kommen ließ.

Von allen Kunstproblemen Hinterindiens dürften die der siamesischen Plastik die schwierigsten sein. Ob man mit Voretzsch schon Denkmäler in die Zeit um Christi Geburt setzen kann, scheint zweifelhaft. Siam wird jedenfalls von westlichen Wellen getroffen und steht in dauernder Verbindung mit dem ganzen Umkreis. Seine erste Kunstblüte im 6.—8. Jahrhundert entspricht der vorderindischen Guptaepoche und enthält Anklänge an Dekkan (Sukothai) wie an Cambodgia (Prapatom). Dieser letzten Gruppe sind neben den Steinköpfen auch die kaum beachteten vergoldeten Metallplatten mit buddhistischen Darstellungen zuzurechnen. Ein Beispiel des Bremer Museums für Völkerkunde (Abb. 7) zeigt die für die Anfänge Hinterindiens typische Zierlichkeit der Schmuckmotive und die raffinierte Feinheit der Ausführung. Der späteren Zeit, die mit Schmuck nicht mehr sparsam war und alle Linien mit kanonischer Strenge umzirkelte, gehört der Bronzekopf eines Heilsbringers in der Sammlung Camondo (Louvre, Paris, Abb. 8) an. Nach der damaligen Hauptstadt Siams, Ayuthia heißt diese Epoche, deren Blüte vom 14. zum 17. Jahrhundert reicht. Die routinierte Kälte des Konturs vermindert nicht die großartige Wirkuung der noch sehr reinen Formen. Diese politisch mächtige Zeit verstärkt die von Anfang erkennbare Besonderheit Siams. Die Verträumtheit, die Schwermut der Köpfe verbindet sich mit geschmeidigen Körpern. Auch die Hände mit seltsam gebogenen langen Fingern erweisen die plastische Begabung der siamesischen Künstler.

Die wenigen Beispiele sollen als Ganzes einen möglichst großen Überblick über die hinterindische Plastik geben und ihren besonderen Lebensweg aufzeigen. An dem für uns erreichbaren Anfang steht eine zierliche und verfeinerte Kunst (in Siam durch eine archaische Gruppe unterbrochen, für Birma noch nicht aufgeklärt). Sie gipfelt in der sehr breiten Auswertung der Entstehungsformen, die ähnlich wie auf den Inseln Ceylon und Java von einer für uns unbegreiflichen Reife sind. Dieser Epoche gehören die Cambodgia- und Champaplastiken und als Ausklang die Laosfigur an. Die siamesische Metallplatte zeigt die Auswirkung in der Kleinkunst. Etwa im 11. Jahrhundert setzt eine kubische Welle ein, die schwere vereinfachte Formen bevorzugt, der birmanische Kopf steht noch unter ihrem Einfluß. Mit dem 14. Jahrhundert verroht die Kunst in einigen Bezirken überhaupt oder erstarrt wie in Siam, dessen Bronzekopf als einziger Beleg der Spätzeit diene.

Gewisse Lösungen sind gemeinsames Gut des ganzen Kunstkreises. Bevorzugt, fast

Abb. 7.
Buddha. Metallplatte. Siam.
Museum für Natur- und Völkerkunde, Bremen.

Abb. 8.
Bodhisattva. Bronze. Siam.
Sammlung Comendo, Louvre, Paris.

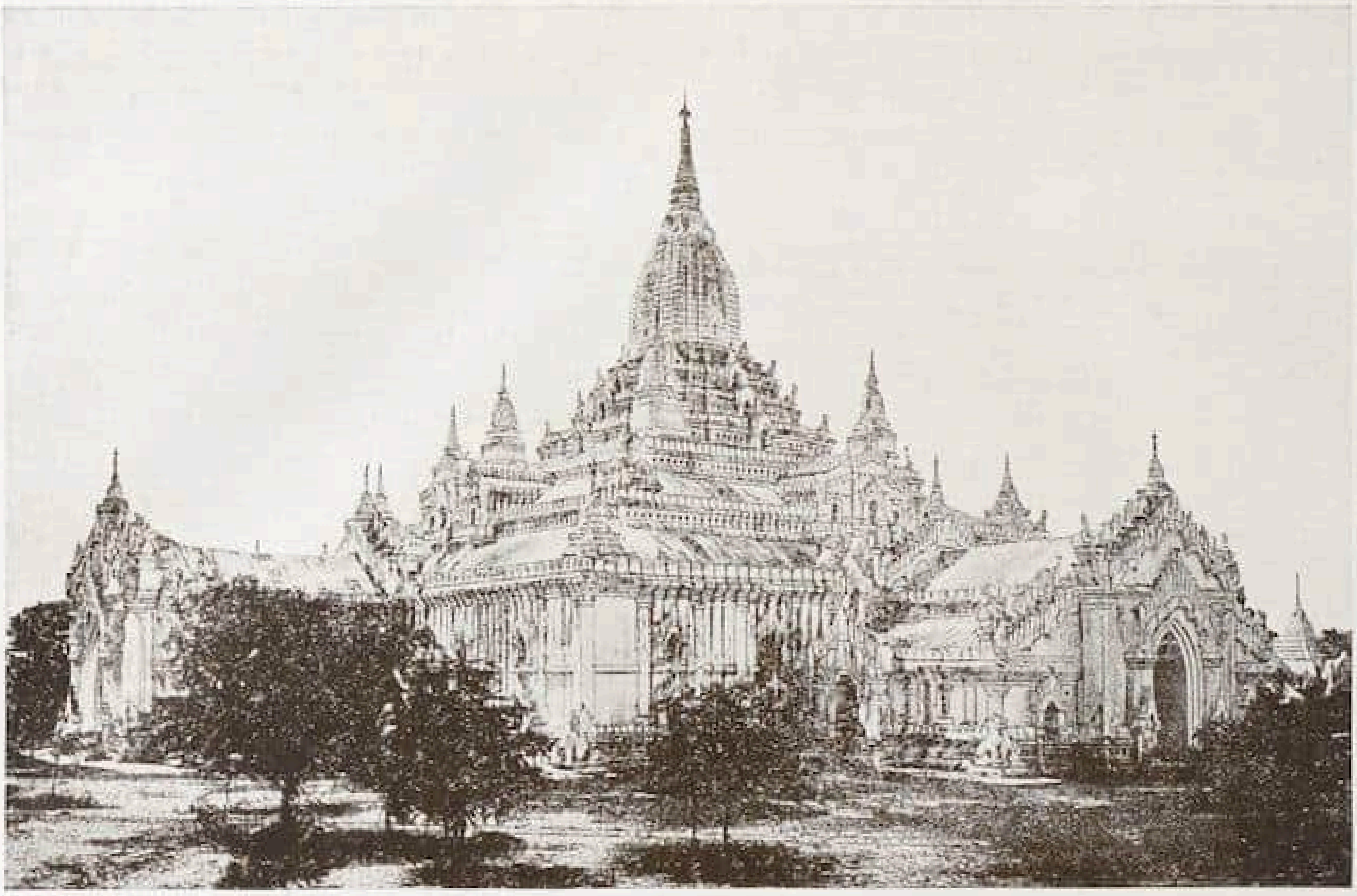


Abb. 5. Der Ānanda-Tempel zu Pagān (Burma), 11. Jahrh.

Abb. 6. Die Mangalacheti-Pagode zu Pagān (Burma), 13. Jahrh.

Zu dem Aufsatz: William Cohn, Indische Kolonialkunst.

alleinherrschend ist die unbewegte, frontal und symmetrisch aufgenommene Gestalt. Für Schritt- oder Armbewegung gibt es nur ganz wenig Beispiele, vor allem Tänzerinnen oder Kleinplastiken. Die asymmetrische Ausbiegung der Hüfte, das beliebteste Bewegungsmotiv Vorderindiens, ist überhaupt nicht bekannt, nicht einmal bei weiblichen Gottheiten. Die Auspendelung des Blockes oder der Einzelform (eines Kopfes etwa) ist von vollkommener Beruhigung. Kubische (der Nagathron, Abb. 5), vor allem aber sphärische Bildungen bieten allein die Grundformen der plastischen Mittel. Die Proportionen der Körper sind gedrungener als im Westen, ohne voller zu wirken. Das Gewand unterdrückt Hinterindien, kommt es zur Geltung, so bietet es sich leicht dem Dekor, dem ja diese Skulptur überhaupt so häufig dienen muß. Die dekorative Bindung an die Architektur macht auch die Abhängigkeit der Champaplastik von der Rückwand verständlich. Der ganze Ausdruck sammelt sich in den Köpfen. Über die cambodgianischen sagt Groslier: „Das Antlitz einer Statue ist der Triumph der Unbeweglichkeit." Diese Behauptung läßt sich auf die Plastik Hinterindiens überhaupt ausdehnen. Durch diese Eigenschaft tritt sie in Gegensatz zu der rhythmischen Bewegtheit Vorderindiens. Es ist die rassenmäßige Veranlagung der Schöpfer, die durchbricht. Ihr glücklicher Quietismus schafft sich die für seine Absichten ausdrucksstärksten Mittel. Das läßt sich bis in Einzelheiten der Gesichts- und Körperbildung nachweisen. Neben dem Bodenständigen sind die Einflüsse des kulturell mächtigeren indischen Kerns überall aufweisbar. Würde man sich aber mit deren Erkenntnis begnügen, so ginge man — wie so oft in Europa und fast immer im Orient — am Wesentlichsten, an der schöpferischen Eigenleistung vorüber. Nicht was die Bildhauer Hinterindiens übernahmen, macht ihre Werke bedeutsam, was sie an menschlicher Besonderheit ausformen konnten, muß an erster Stelle interessieren.

Selbst in einem so entlegenen und unerforschten Erdteil kann man weiter gehen und für jede geschlossene Volkseinheit einen Nationalstil feststellen, der sich elementar inmitten eines lebhaften kulturellen Austauschs behauptet. Die religiöse Symbolkunst aller nicht zersetzten Völker entspringt eben auch in Asien dem geheimsten Triebleben und entschleiert eine besondere und deshalb wertvolle Wesensart. Die ostindischen Gestalter fanden ihre Darstellungsmittel aber keineswegs in einer kopierenden Naturalistik, ihre Verwendung der Rassenmerkmale beruht auf einer sicheren Auswahl — getroffen aus dem künstlerischen Instinkt. War dann in kurzer Zeit (uns scheint es von Anfang an) der formale Vorrat umzirkelt und vorgeschrieben, so trat noch lange nicht die oft gerügte Erstarrung ein. Bei der unerhörten technischen Vollendung der Skulpturen von Cambodgia, Champa und Siam gibt es kein Gerede von Nichtkönnen, vor allem aber keinen Einfluß des hellenistischen Europa. Im eigentlichen Asien hat sich das asiatische Kunstgenie mannigfaltig genug manifestiert, es ist unnütz, die beschämende Bestätigung eines allgemeingültigen Europa noch suchen zu wollen, wenn die blutvollste Statuarik auf einem Boden wachsen konnte, der wie der Hinterindiens erst nach seiner völligen kulturellen Verödung in die Weltstraßen zwischen Orient und Okzident einbezogen wurde.

Indiſche Kolonialkunſt

Von WILLIAM COHN | Mit vier Abbildungen im Text und ſechs Abbildungen auf drei Tafeln

I.

Mit indiſcher Kolonialkunſt iſt die Kunſt in den von den Indern in alter Zeit geſchaffenen Kolonien gemeint. Dabei darf man keineswegs an Kolonien in europäiſchem Sinne denken. Für Indien handelte es ſich nur ſelten um Eroberungen mit dem Schwerte. Religiöſe Gründe zumeiſt ſcheinen die Koloniſatoren zum Entſchluß getrieben zu haben, ihre Heimat zu verlaſſen. Wo die ſtammländiſchen Inder hinkamen, ſeien es brahmaniſche Gläubige oder Buddhiſten geweſen, ſproßten Religion, Literatur und Kunſt in unerhörtem Maße auf. Lebten doch die Koloniſatoren in denſelben Wärmegraden wie die Bewohner der Tochtergebiete. Und die Gegenſätze der Raſſe und des Blutes waren nicht entfernt ſo große, wie die zwiſchen den indiſchen Völkern und den erobernden und koloniſierenden Europäern. Merkwürdig, daß das Kaſtenſyſtem der Entſtehung von neuen ſtaatlichen und völkiſchen Gebilden kein nennenswertes Hindernis in den Weg ſtellte. Kurz und gut, die Gegenſätze aller Art, die es notwendigerweiſe gab, waren keine unüberbrückbaren. Denn ſonſt wäre das Werden ſo reicher und einheitlicher Welten nicht möglich geweſen.

Nimmt man den Begriff „Indiſche Kolonialländer" im weiteſten Sinne, ſo umfaßt er ein faſt unüberſehbares Gebiet. Was hätte man eigentlich dazu zu rechnen? Kaſhmir, Nepāl, Butan, Tibet, Turkeſtan im Norden von Indien, im Süden die Inſel Ceylon. Im Oſten wäre anzuſchließen: Aſſam, Burma mit den ehemaligen Reichen Arakan, Awa, Pegu, Kambodja, Siam mit ſeinen verſchiedenen Fürſtentümern, Champa (Annam), Laos, alſo das heutige Franzöſiſch-Indochina. Weiter die Reiche auf der malaiiſchen Halbinſel, ſchließlich Java mit ſeinen Staatengebilden und die umliegenden Inſeln. In all dieſen Gebieten war indiſcher Geiſt vorherrſchend. Nur China vermochte hier und da neben ihm aufzukommen. Es iſt vorderhand noch unmöglich, die Geſamtheit der indiſchen Kolonialkunſt zu überſchauen. Vielfach kennt man wohl einzelne verſtreute Werke, ohne aber eine Vorſtellung von dem Wuchs des Ganzen zu haben. Am wenigſten weiß man von der Kunſt von Kaſhmir, von Nepāl und Tibet. Es iſt doch noch nicht Kenntnis zu nennen, wenn man vielleicht imſtande iſt, nepaliſche und tibetiſche Werke mit Mühe und Not zu unterſcheiden. Die Kunſt von Champa fängt eben erſt an, greifbarer zu werden. Doch ihre Stellung innerhalb des indiſchen Kunſtkreiſes iſt noch nicht klar. Von anderen Gebieten wiederum ſind nur die Perioden recht erkennbar, wo die chineſiſchen Einflüſſe überwiegen, ſo von Turkeſtan und dem öſtlichen Indochina. Ceylon dagegen war ſeit älteſter Zeit ſo eng mit dem Feſtlande verknüpft, nicht nur kulturell, ſondern auch räumlich, daß man ſeine Kunſt beſſer unmittelbar zuſammen mit der des Hauptlandes betrachtet. Kurz, unter dem Begriff indiſcher Kolonialkunſt iſt füglich vor allem die Kunſt Burmas, Kambodjas, Siams und Javas einzubegreifen. In Wirklichkeit bedeutet jedes dieſer Gebiete einen gewaltigen Kunſtkreis, groß genug für die Arbeit eines Menſchenlebens. Wer ihn zu überſchauen ſich vermißt, kann nur auf Zuſammenhänge hinweiſen, Anregungen und Umriſſe geben.

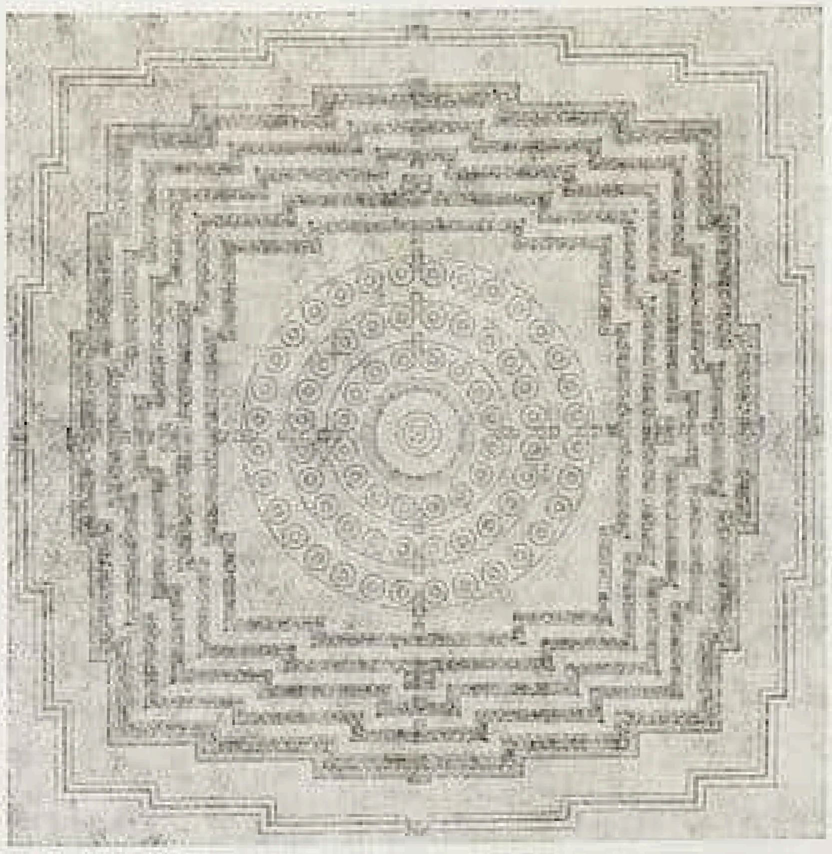


Abb. 1.
Grundriß des Stūpa von Bōrōbudur (Java).

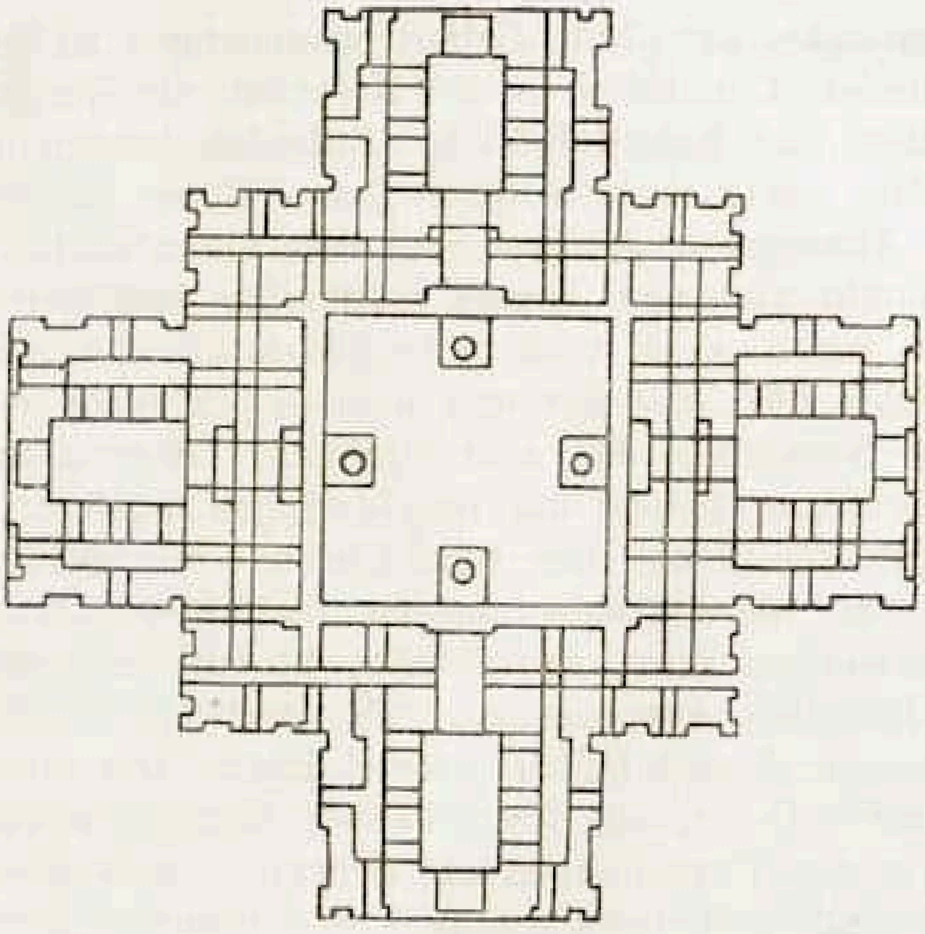


Abb. 2.
Grundriß des Ānanda-Tempels zu Pagān (Burma).

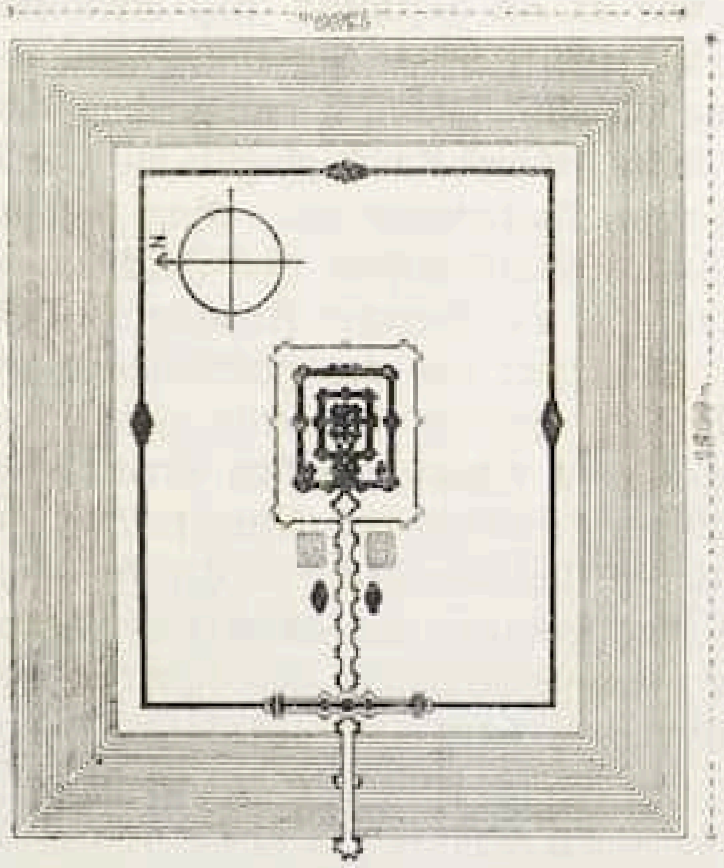


Abb. 3. Grundriß des Tempels Angkor-Vat (Kambodja).

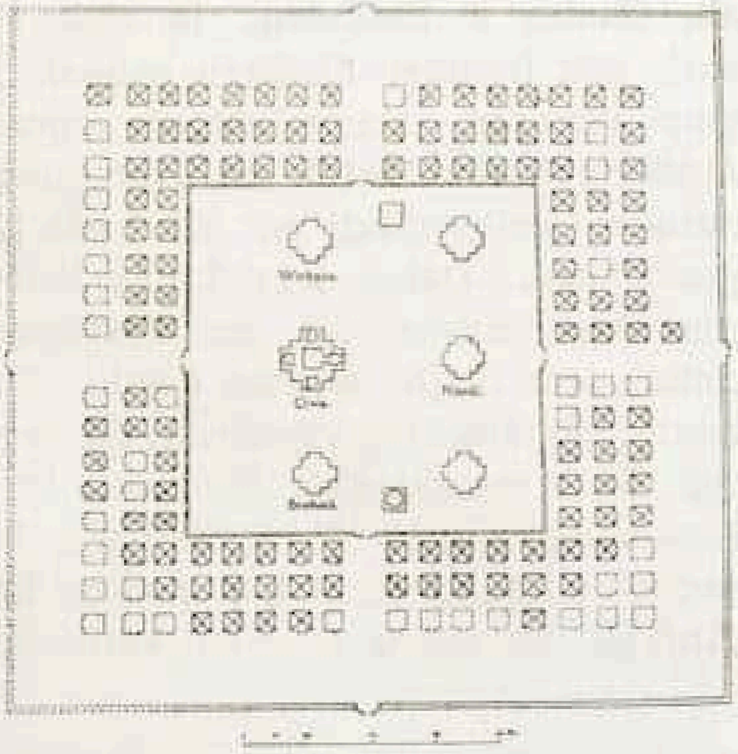


Abb. 4. Grundriß der Loro-Jonggrang-Gruppe (Prambānam, Java).

II.

Übertriebene Einflußsucherei in der Kunst lenkt in weitaus den meisten Fällen vom Wesentlichen ab. Noch heute verhindert sie für viele das Verständnis großer asiatischer Kunstkreise. Das Verwandte, obwohl fast immer das Belanglose, wird zur Hauptsache erhoben und verfälscht so den Eindruck oder macht vielmehr den Beschauer blind. Im Falle einer Kolonialkunst ist die Herkunftsfrage aber nicht zu umgehen. Hier führt sie zum Wesen. Denn nur durch Vergleich der Leistungen der Tochterländer mit denen des Mutterlandes läßt sich ihre Schöpferkraft abschätzen. Die näheren Untersuchungen über das Verhältnis der indischen Kolonialkunst zu der des Festlandes haben eben erst begonnen und sind noch in vollem Flusse. Immerhin mag es möglich sein, schon jetzt einige allgemeine Sätze aufzustellen. Der erste erkennbare Strom indischer Kolonisten

scheint in den Jahrhunderten um Christi Geburt ausgegangen zu sein. Wohl im wesentlichen brahmanische Inder. Denkmäler in den Kolonien, die Zeugnis von dieser frühen Einwanderung ablegten, sind äußerst spärlich. Sicherlich fanden schon damals indische Formen Eingang. Man baute wohl meist in Holz. Daher die geringen Spuren. Die große Zeit indischen Ausdehnungsdranges nach dem Osten dürfte die Periode gewesen sein, die man gemeinhin nach dem damals mächtigsten indischen Herrscherhause, dem der Gupta, Guptazeit nennt, etwa vom Jahre 300 n. Chr. bis zum Tode des großen Königs Harsha im Jahre 647, der übrigens kein Gupta mehr war. Das Guptareich selbst umfaßte ganz Nordindien bis zum Narbadā. Aber auch im übrigen Indien gab es ähnlich bedeutende Reiche mit überschüssigen Kräften: so im Dekkan seit der Mitte des 6. Jahrhunderts das der Chalukya und in Südindien das der Pallava. Aus diesen drei Zentren, deren Bedeutung für die Kultur des größeren Indien nicht hoch genug geschätzt werden kann, sind sichtlich die entscheidenden künstlerischen Anregungen für die Kolonien ausgegangen. Bei weiterer Prüfung der Verhältnisse muß man sich immer vor Augen halten, wieviel hüben und drüben zerstört ist. Verschwunden sind in erster Reihe, wie schon betont, alle Holzbauten, deren Pracht und Zahl — wir wissen es aus Darstellungen auf Reliefs — nicht überschätzt werden kann und neben denen vielleicht erst damals auch in den Kolonien Steinbauten in stärkerem Maße aufkamen. Durch diese Lücken werden klare unmittelbare Antworten erschwert, wenn nicht teilweise unmöglich gemacht. Soviel aber dürfte feststehen, daß in der Zeit etwa vom 8. bis 12. Jahrhundert überall in den Kolonien eine jeweilig national gefärbte Kunst erwuchs. Es ist ganz falsch zu meinen, wie es oft geschieht, daß etwa festländische Inder die großen Monumente der Kolonialkunst schufen. Sie entstanden, wie alle Bauten in Kolonien. In einer Frühzeit wurde ziemlich sklavisch nachgeahmt oder auch von fremden Meistern gebaut. Die Formen dieser frühen Kunst gingen nie wieder ganz verloren. Dann setzt ein reger Verkehr mit dem Mutterlande ein. Man reist ins Mutterland und kehrt mit Anregungen und auch mit Kunstschriften und Zeichnungen zurück. Gelegentlich nur wird ein fremder Meister oder ein fremder Arbeiter zu Hilfe genommen. Dabei wächst das Selbstbewußtsein zusammen mit der politischen Macht und den Mitteln, die zur Verfügung stehen. Endlich gelingt das erste große von nationalem Geiste erfüllte Werk. Es wäre wohl bis zu einem gewissen Grade schon heute möglich, im einzelnen zu zeigen, aus welchen festländischen Grundformen sich das Neue entwickelte. Man verfolge zum Beispiel die Umbildungen, die der Hufeisen-(Lotusblatt-)bogen über Tür und Fenster, eines der ältesten uns bekannten Motive indischer Baukunst, in den verschiedenen Gebieten durchmachte, oder den Grundriß und Aufbau des Stūpa oder die verschiedenen Turmarten.

III.

Welches sind besonders charakteristische gemeinsame Eigentümlichkeiten indischer Kolonialkunst? Bezeichnend erscheint die Tendenz, gewaltige Bauten nach einheitlichem, sinnvollem wohldurchdachten Plane zu schaffen, wie sie das Festland wenigstens heute kaum aufweist und vielleicht nie aufzuweisen hatte. Denkmalartige Terrassenbauten werden bevorzugt mit dem Höhepunkt im Zentrum der Anlage. Ein, wenn auch gedeckter, Terrassenbau ist der Ānandatempel zu Pagān in Burma aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 2 u. 5). Der Mangalacheti-Stūpa, ebenfalls zu Pagān, der im Jahre 1274 vollendet wurde (Abb. 6), zeigt auffallende Ähnlichkeit mit dem Stūpa von Bōrōbudur auf Java aus dem 8. Jahrhundert (Abb. 1 u. 7). In beiden Fällen Terrassen, diesmal mit offenen Umgängen, die sich verjüngen. Mit Toren geschmückte Treppen führen empor. Auf der obersten Terrasse ein Hauptstūpa, an den Ecken kleinere Stūpas. Man könnte geradezu an eine Fortentwicklung der Anlage von Bōrōbudur denken, die einerseits den hindu-javanischen Baugedanken stärker konzentriert, andererseits nüchterner und ärmlicher macht, wie ja auch Material und Dekor keinen Vergleich mit Bōrōbudur

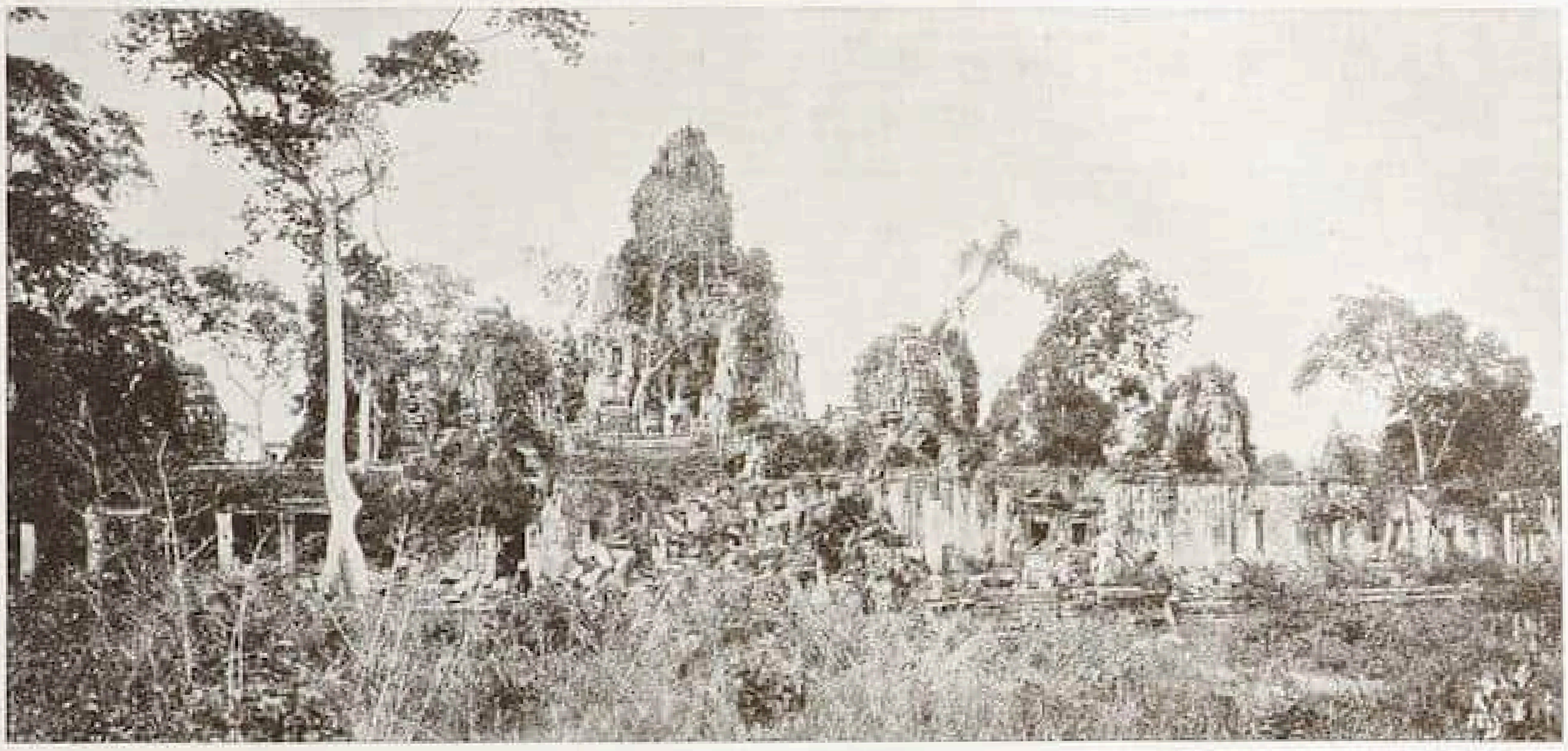


Abb. 8.
Der Bayon zu Angkor-Thom (Kambodja), 9. Jahrh.

Abb. 7.
Der Stūpa von Bōrōbudur (Java), 8. Jahrh.

Abb. 9.
Hauptfassade des Tempels Angkor-Vat (Kambodja), 12. Jahrh.

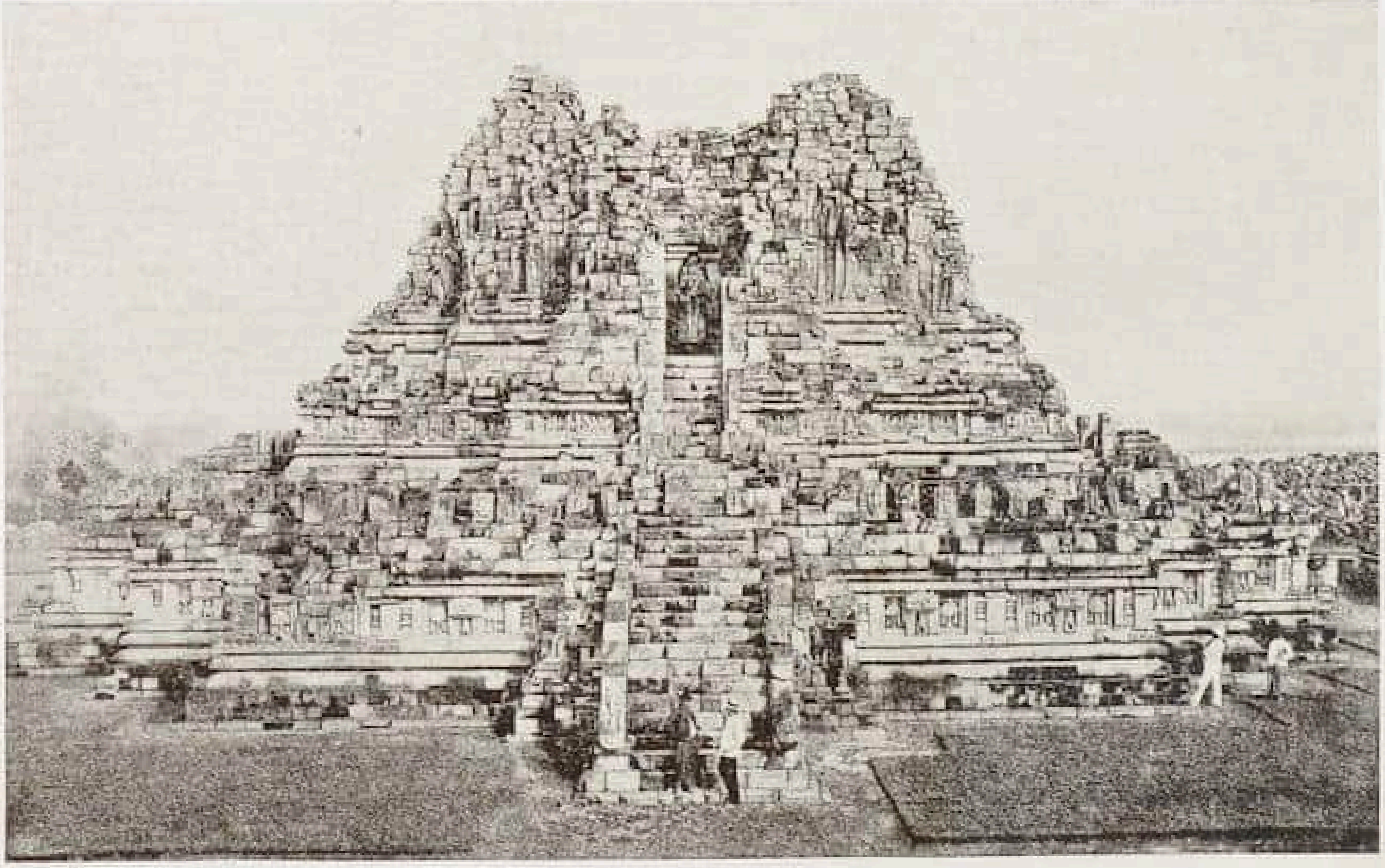


Abb. 10.
Der Siva-Tempel der Loro-Jonggrang-Gruppe (Prambanam, Java), 10. Jahrh.

aushält. Eine unmittelbare Verbindung von Burma mit Java ist aber weniger anzunehmen, als eine Ableitung beider Bauten von einem unbekannten dritten Vorbild, das im Indien der Guptazeit zu suchen wäre. Auf solchen gemeinsamen Ausgangspunkten wird die Verwandtschaft der einzelnen Kunstkreise des größeren Indien untereinander in den meisten Fällen beruhen, eher als auf gegenseitiger Beeinflussung. Auch die beiden großartigsten Tempelanlagen von Kambodja sind sich verjüngende Terrassenbauten, der Bayon zu Angkor-Thom aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 8) und der Tempel Angkor-Vat aus dem 12. (Abb. 3 u. 9). Angkor-Vat ist allerdings kein reiner Zentralbau. Das Hauptmassiv ist leicht nach rückwärts verschoben. Dadurch erscheint das Moment des langsamen Emporschreitens stärker betont, während der Grundriß des Bōrōbudur zum Umwandeln einlädt. Jenes ist mehr hinduistisch, dieses buddhistisch. Statt der buddhistischen Stūpakuppeln jetzt hinduistische Turmanlagen, die auf Südindien zurückweisen. Die Beispiele dieser Art großzügiger Tempelanlagen ließen sich beliebig vermehren. Genannt sei nur noch die Loro-Jonggrang-Gruppe von Prambānan auf Java aus dem 10. Jahrhundert (Abb. 4 u. 10), damit wenigstens die denkwürdigsten Bauwerke des indischen Kolonialgebietes erwähnt sind: Eine Anlage von hundertvierundsechzig Einzelbauten, symmetrisch über drei Terrassen verteilt. Auf den obersten Terrassen stehen acht größere Tempel, in der Mitte der westlichen Reihe der dem Siva geweihte umfangreichste Hauptbau (Abb. 10), in sich wiederum in Terrassen emporstrebend.

Den Hauptschmuck aller dieser Bauten bilden gewaltige Relieffriese mit Darstellungen aus der buddhistischen oder hinduistischen Mythologie. Auch hier lassen die Kolonien wenigstens der Quantität nach alles hinter sich, was das Mutterland hervorbrachte, ja man darf noch weiter gehen, und behaupten: übertroffen wird in dieser Beziehung alles, was die heute bekannte Weltkunst zeitigte. Der Parthenonfries mißt etwa 160 m, der des großen Altars zu Pergamon etwa 120 m. Mit welchen Zahlen rechnete man im fernen Osten? Der Zyklus der Darstellungen vor allem aus den großen indischen Epen Mahābhārata und Rāmāyana zu Angkor-Vat erstreckt sich über 900 m, der Zyklus mit buddhistischen, meist mahayānistischen Darstellungen am Bōrōbudur gar über 3000 m. Und in der Nähe der ersten Zahl liegt auch die der Reliefs des Sivatempels der Loro-Jonggranggruppe und der kleineren glasierten Tonreliefs des Mangalacheti-Stūpa, von denen sich übrigens über hundert im Original im Völkerkundemuseum zu Berlin befinden. Das sind allerdings nur Maßangaben, aber auch künstlerisch können diese Reliefzyklen durchaus neben den berühmten europäischen Werken bestehen. Eine vollendete Meisterschaft der Erzählung, bald episch breit, bald packend dramatisch, überrascht immer von neuem, ein Reichtum in Komposition und Bewegung, bald harmonisch fließend, bald straff zusammengenommen, immer aber flächig gebunden, wird zum nie versiegenden Quell künstlerischer Entzückungen.

Charakteristisch für die indische Kolonialkunst ist weiterhin die kaum faßbare Schnelligkeit des Schaffensprozesses. Anregungen von allen Seiten werden sichtlich im Augenblick verarbeitet und zu neuen Gebilden umgeformt. Die Bauten selbst müssen emporgewachsen sein, wie Tropenpflanzen nach dem ersten befruchtenden Regen. Ebenso schnell wie das Wachstum dieser Kulturen scheint sich allerdings ihr Verblühen vollzogen zu haben. Plötzlich liegen Bauwerke und Städte von märchenhafter Pracht, noch kaum vollendet, verlassen da und werden von dem tropischen Urwald in seine alles erstickenden und vernichtenden Arme aufgenommen. Solchen jähen Wechsel im Werden und Vergehen kennt das Festland offenbar weniger. Daher erreichen die Kolonialbauten nur selten an innerem Gehalt die höchsten Leistungen des Stammlandes. Was in Indien als Ausdruck tiefer Leidenschaft und unter dem Drucke selbsterlebter geistiger und physischer Nöte entstand und langsam wuchs, in den Kolonien streift es oft — je später, desto stärker — an Virtuosität, ja an äußerlichen etwas kulissenhaften Prunk. Und das wird in der Architektur nicht weniger deutlich, als in der Bildnerei, besonders der Rundplastik. Die Kunst der letzten Jahrhunderte in Burma und Siam hat nur noch dekorative Reize.

IV.

Ohne die Kolonien ist das Bild indischer Kunst unvollständig. Die Verhältnisse sind ähnliche, wie etwa die der griechischen Kolonien in Kleinasien zum Mutterlande. Wie der große Altar zu Pergamon als einheitliches Ganzes erdacht in Griechenland selbst nicht seinesgleichen hatte, ebensowenig in Indien der Anandatempel zu Pagān in Burma, der Tempel Angkor-Vat in Kambodja, der Stūpa von Bōrōbudur und die Loro-Jonggrang-Gruppe auf Java. Die Blüte der Kolonialkunst, verglichen mit der der Festlandskunst, verhält sich etwa wie Barock zur Klassik. Auch hier ganz ähnliche Entwicklungsvorgänge wie im Westen. Zum Wesen des Barock gehört Großartigkeit der architektonischen Anlagen, eine mehr nach außen gerichtete Religiosität, Freude am reichsten Dekor ornamentaler und figürlicher Art, alles auch bezeichnende Eigenschaften der indischen Kolonialkunst. Ihre innere Verwandtschaft mit dem europäischen Barock beruht natürlich nur auf Konvergenzerscheinungen. Wirkliche Beeinflussungen von dem fernen Westen her hat sie nicht erfahren. Das muß eigentümlicherweise ausdrücklich betont werden. Denn der angebliche „Siegeszug der Antike" bis in den fernen Osten hin durch Vermittlung der Kunst von Gandhāra und Zentralasien soll auch die indischen Kolonien berührt haben. In der Architektur ist davon nicht die geringste Spur zu bemerken, und in der Plastik, wenn überhaupt vorhanden, kann es sich nur um ganz unwesentliche Züge handeln. Europa-zentrische Übertreibungen kunstblinder Einflußschnüffler! Statt ihnen nachzuhängen sollte man sich lieber vorurteilslos in die Eigenart dieser gewaltigen in sich geschlossenen Kunstwelt vertiefen. Man stelle sich einmal vor, wie es um das 8. und 9. Jahrhundert hier im fernsten Osten künstlerisch aussah! Im Bau oder bereits vollendet war der Stūpa von Bōrōbudur, die Stadt Pagān in Burma mit ihren zahllosen Tempeln, von denen noch heute an tausend aus allen Zeiten bis zur Zerstörung im 13. Jahrhundert erhalten sind, ebenso die großartigen Anlagen von Angkor-Thom, deren Mittelpunkt der Bayon-Tempel (Abb. 8) ist. In Ceylon wurde gerade Polonnāruva zur neuen glanzvollen Hauptstadt erkoren. Gleichzeitig hob man auf dem indischen Festlande den märchenhaften Kailāsatempel von Ellorā aus dem Felsgestein aus und schmückte die Höhlen von Elephanta mit einer der hinreißendsten Gottheitsgestaltungen, die je religiöse Phantasie hervorbrachte. Lassen wir unsere Augen noch weiter nach dem Osten schweifen, so sehen wir in China die glänzende T'angdynastie am Ruder und in Japan Nara und später Kyōto mit ihrer Bautenfülle erstehen. Was hat das damalige Europa diesem vielleicht nie und nirgends wieder erreichten Glanze entgegenzustellen! Erwägt man noch, daß damals auch der Islām einen seiner Höhepunkte sah, so schrumpft Europa wirklich zu einem Zipfel Asiens zusammen, wie er es in der Tat in höherem Grade war als mancher heute ahnt. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß der westländische Kunstforscher und Kunstfreund von diesen Dingen nicht bloß nebenbei, sondern ernsthaft und achtungsvoll Notiz nehmen möge, und dies nicht etwa nur vom ethnologischen oder religionsgeschichtlichen Standpunkt, sondern vor allem vom Standpunkt der Kunst. Sogar in den indischen Kolonien, in diesen scheinbar weltabgelegenen, von dunkelhäutigen Menschen bewohnten Gegenden, die auf unseren verzeichneten Landkarten einen so kleinen Raum einnehmen, in Wirklichkeit aber eher ein ganzer Weltteil für sich sind, gelangen Kunstschöpfungen, die den Vergleich mit den höchsten Leistungen der Weltkunst aushalten können.

Neue Literatur zur asiatischen Kunst

Neue Bücher

Die Ergebnisse der Turfan-Expeditionen

A. v. Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. I. Teil: Die Plastik. Verlag Dietrich Reimer (Ernst Vohsen). Berlin 1922.

Nach jahrelanger Vorbereitung liegt nun dieses prachtvolle und großzügig angelegte Dokument der Turfan-Expeditionen vor, das für die Geschichte der asiatischen, speziell auch der ostasiatischen Kunst von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Denn es trägt zum erstenmal Licht in einen der Wissenschaft bisher völlig unbekannt gebliebenen, großen Bezirk Mittelasiens und zwar in ein Gebiet, das nach der Ansicht von Le Coq einmal eine große Vermittlerrolle zwischen Osten und Westen, zwischen hellenischer Kultur und den buddhistischen Reichen Ostasiens gehabt haben soll. — Die Anregung zu den vier in dem Zeitraum von 1903—14 ausgeführten verschiedenen Expeditionen erwuchs unmittelbar dem Programm des Berliner Völkerkundemuseums, wo bereits seit vielen Jahren planmäßig alle Produkte der religiösen Kunst Indiens und seiner Nachbarprovinzen gesammelt wurden, die Prof. F. W. K. Müller durch eine von Adolf Fischer zusammengebrachte Sammlung buddhistischer Skulpturen aus Japan und China glücklich erweiterte. Nachdem mehrere Archäologen von Ruf vorbereitend die ersten Ruinenstätten des Turfangebietes erkundet hatten, rüstete das Berliner Völkerkundemuseum im Jahre 1902 seine erste von Prof. Grünwedel und Dr. G. Huth geführte Expedition aus, der zwei Jahre später eine zweite vom Verfasser des vorliegenden Werkes geleitete folgte. Le Coq hat dann 1905 und 1907 noch einmal mit Grünwedel gemeinsam das Turfangebiet erforscht und ist zuletzt 1913/14 nochmals in Zentralasien gewesen. Über die Geschichte der Expeditionen gibt das Schlußkapitel der Einführung des vorliegenden Werkes Auskunft. Für die Wissenschaft selbst sollte dagegen das erste Kapitel dieser Einleitung unter dem Titel: „Gandhara und Ostturkistan" grundlegend werden, obwohl zu fürchten ist, daß sich der Kunsthistoriker im Gegensatz zum Völkerkundler gewissen Theorien Le Coqs im Sinne der fundamentalen Geschichte der zentralen und hinterasiatischen Kunst mit aller Schärfe und gestützt auf gewichtige Tatsachen widersetzen wird. Ein zweites überleitendes Kapitel ist speziell der Technik jener Plastik gewidmet, die auf 45 erstklassigen und zum Teil farbigen Lichtdruck- und Kupferdrucktafeln als wichtigster Bestand der monumentalen Publikation zusammengestellt und in einem ausführlichen Verzeichnis, dessen Exaktheit man dankbarst begrüßen wird, eingehend beschrieben ist.

Völker- und kulturgeschichtlich ist für Le Coq das wichtigste Ergebnis der Expeditionen die Feststellung, daß jenes Gebiet von Gandhara, das zwischen den Südufern des Kabulflusses und den Gipfeln des Hindukusch gelegen, gewissermaßen die Schwelle Indiens ist, Jahrhunderte hindurch nach dem Zug Alexanders d. Gr. Pflegestätte hellenischer Kultur gewesen sei. Ferner daß erst um 150 v. Chr. der Buddhismus in diese hellenisierten Gegenden seinen Einzug gehalten, der aufbauend auf den überlieferten antiken Elementen hier bereits im ersten nachchristlichen Jahrhundert eine eigentümliche religiöse Kunst hätte erstehen lassen, die den Formenschatz der antiken Welt übernimmt, ihn aber buddhistisch umgedeutet und mit indischem Geist erfüllt habe (Analogie: die christliche Antike Westeuropas). Diese buddhistische Antike soll nach Le Coq — was von den Kennern der ostasiatischen Kunst niemals anerkannt werden dürfte — die Grundlage für die religiöse Kunst aller buddhistischen Völker Asiens, China und Japan inbegriffen, gewesen sein. Erst diese Gandharaschule hätte nach antikhellenischem Muster den Typ des Buddha geschaffen und außer ihm seien viele andere Entlehnungen der gleichen Quelle entnommen worden, so daß man die buddhistische Kunst und Kultübung der Inder und Chinesen ohne Kenntnis dieser indisch-hellenistischen Mischkunst von Gandhara überhaupt nicht verstehen könne. Dieser Kulturkreis von Gandhara habe ein viel weiteres Gebiet als das oben geographisch beschriebene umspannt. Es hätte einerseits nach der Südwestecke von Chinesisch-Turkistan übergegriffen, wo sich möglicherweise Beziehungen zur sassanidischen und islamischen Antike angeknüpft haben (von Le Coq nur als Hypothese angedeutet), andererseits nach Ostturkistan, wo sich augenfällig der Übergang ins Ostasiatische entwickelt habe. Gerade Ostturkistan hat zweifellos, wie Verfasser ausführt, einmal eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Iran und dem römischen Orient auf der einen Seite und zwischen Indien und China auf der anderen gehabt und sei darum vornehmlich Bindeglied zwischen der Kunst der Gandharaschule und derjenigen Chinas gewesen.

Was Le Coq weiterhin noch als Ethnologe über die Volksstämme entwickelt, die wie die Yüe-ci im 3. Jahrhundert v. Chr. erobernd in Westchina eingedrungen sind und von den Hiong-nu um 176 nach Westen zurückgedrängt wurden (beide der großen indogermanischen Völkerfamilie angehörend), ist ungemein fesselnd und wissenschaftlich von überraschenden Perspektiven, interessiert jedoch im Sinne dieser Zeitschrift weniger als jene oben angedeuteten hypothetischen Feststellungen der bisher völlig unbekannten Gandhara-Kultur, mit der sich die asiatische Kunstforschung zunächst einmal gründ-

lich auseinanderſetzen muß, um ſo mehr, als ihre Dokumente durchaus nicht mindere Provinzialkunſt ſind, vielmehr den Blick in eine ebenſo reiche wie vielſeitige Welt plaſtiſcher Schönheit öffnen, die ihrerſeits zweifellos eine nahe Verwandtſchaft mit der helleniſch-antiken Kultur offenbart. Sicher iſt, daß dieſe Gandhara-Kultur fortan als eine neue Tatſache aſiatiſcher Kunſtentwicklung beſtehen wird, einerlei ob die Forſchung die im erſten Augenblick mehr verblüffende als überzeugende Beweisführung des Berliner Gelehrten anerkennt oder nicht. Allein die Tatſache dieſer neu entdeckten Kunſtprovinz rechtfertigt den Unternehmungsgeiſt deutſcher Wiſſenſchaft und ſo darf man auf die Fortſetzung dieſes als verlegeriſche Leiſtung unbedingt einwandfreien Werkes erwartungsvoll geſpannt ſein. Biermann.

Neue Literatur über Farbendruck und Farbenholzſchnitt

Julius Kurth, Sharaku. Mit 102 Abbildungen. 2. Auflage. Verlag R. Piper & Co. München 1922.

Derselbe, Der chinesische Farbendruck. Mit 6 farbigen und 30 schwarzen Tafeln und 12 Abbildungen im Text. Verlag C. F. Schulz. Plauen 1922.

Ludwig Bachofer, Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister. Mit 69 Bildwiedergaben. Verlag Kurt Wolff. München.

Dieſe drei faſt gleichzeitig erſchienenen und — wie ſchon hier bemerkt werden ſoll — vorzüglich gedruckten und mit koſtbaren Farbentafeln ausgeſtatteten Werke zeigen, daß das Intereſſe am Farbendruck keineswegs zurückgetreten iſt, ſondern ſich als allmähliche Frucht enthuſiaſtiſcher Sammlerfreude und wiſſenſchaftlicher Entdeckungsarbeit weſentlich vertieft und erweitert hat. Gerade weil wir heute auch über die ältere Kunſt Oſtaſiens klarer zu ſehen beginnen, hat ſich auch das Verſtändnis für den Farbenholzſchnitt, für ſeine ihm beſondere Bedeutung und ſeinen Wert geklärt; als eine Kunſt der volkstümlichen Geſellſchaftlichkeit, die als ſolche zu einer der drei großen Richtungen oſtaſiatiſcher Kunſt gehört und für ſich genommen und gewertet werden will, nicht aber gegen andere Kunſtäußerungen ausgeſpielt werden kann und darf. Zumal gerade das Weſen der oſtaſiatiſchen Kunſt und Kultur zufolge einer univerſellen Anteilnahme aller Volksſchichten an der Kulturbildung und einer dem Volkskörper in hohem Maße innewohnenden Mannigfaltigkeit der Kräfte und der Veranlagungen auf einer ausgeſprochenen Vielgeſtaltigkeit beruht. Jener Snobismus aber, der je nach Laune und Genußſucht nur einzelne Elemente einſeitig gelten läßt, greift darum gerade am Sinn des Ganzen vorbei.

Kurths ſachlich grundlegende Monographie über Sharaku iſt im weſentlichen ein unveränderter Abdruck der 1910 erſchienenen erſten Auflage. Es iſt unnötig, den Wert dieſer Arbeit im einzelnen nochmals vor Augen zu führen. Kurth kann mit berechtigtem Stolze von ſich ſchreiben, „dem Vielgeſchmähten in der Kunſtgeſchichte einen hervorragenden Platz erkämpft zu haben". Sharaku, am Ende einer längeren Entwicklung ſtehend, hat dem japaniſchen Farbenholzſchnitt ein neues Element eingefügt; ſo revolutionär und ſchonungslos, daß ihm das tragiſche Los der Mißachtung und Vereinſamung nicht erſpart geblieben iſt. Ein Künſtler von großem Kaliber. Ein grimmiger ſcharfer Geiſt, voll beißender Satire und galligem Spott, der hinter Maske und hinter der Konvention das menſchlich Allzumenſchliche der Leidenſchaft und der niedrigen Inſtinkte erkennt und bloßlegt. Eine grauſige Klarheit liegt in ſeinen Geſichtern, unter deren Mimenmasken ſich die ganze Eitelkeit, Boshaftigkeit und Dummheit unterdrückter Menſchen ſpiegelt. Etwas Maßloſes beherrſcht den Zug ſeiner Linien, die nicht mehr kühle Hieroglyphen ſind, ſondern mit ſchonungsloſer Offenheit die menſchlichen Hintergründe freilegen. Und dennoch bleibt er von jeder Banalität frei, denn er zielt auf die „Quinteſſenz des pſychiſchen Ausdrucks" und ſteigert andrerſeits noch die farbige Delikateſſe der Oberfläche, vor allem in ſeinen berühmten Glimmerbildern, mit der ſilbernen Tönung des Hintergrundes. — Die enge Verbindung des japaniſchen Holzſchnitts — wenigſtens eines ſeiner Hauptthemen — mit der japaniſchen Schauſpielkunſt, die ſchon durch Torii 1 Kyonobu 1, deſſen Vater ja Schauſpieler war, gekennzeichnet iſt, erreicht in Sharaku eine beſondere Bedeutung. So zeichnet auch Kurth nicht nur die Entwicklung des Sharaku und gibt dabei einen großzügigen Oeuvrekatalog, ſondern geht auch auf das ſchauſpieleriſche Problem ein, auf das No, das Kabuki, die Schauſpielerſippen und die Literatur, ſoweit alles das in Verbindung mit Sharakus Leben und Werk ſteht.

Auch das noch wenig beachtete Thema des Theaterplakates wird geſtreift. Leider fehlt ja immer noch eine würdige Behandlung der japaniſchen Bühnenkunſt und ihrer Entwicklung; und ich möchte an dieſer Stelle erneut den Wunſch äußern, daß man Fritz Rumpf als dem beſten Kenner dieſes Gebietes, die Gelegenheit zu einer ſolchen Arbeit ſchaffe. Im einzelnen ſei noch vermerkt, daß das Oeuvreverzeichnis bei Kurth, vor allem auf Grund des Ausſtellungskataloges von Vignier und Imada (Paris 1911) um neun Nummern bereichert worden iſt und mancherlei Ergänzungen zu den Blättern beigefügt ſind. Auch ein Namenverzeichnis, der von Sharaku dargeſtellten Schauſpieler iſt eine nützliche Bereicherung. Ausgeſchieden ſind in der Neuauflage die beiden im Beſitz von Rex befindlichen unſignierten Aquarelle, die Kurth glaubte, dem

Sharaku zutrauen zu dürfen, jetzt aber fallen gelassen hat (1. Auflage, p. 105ff., Tafel 67). Alle wesentlichen Hauptzüge aber haben ihre Richtigkeit erweisen können, so daß die zweite Auflage wiederum als die unentbehrliche und grundlegende Monographie dieses interessanten Künstlers gelten muß.

Schon seit einiger Zeit war hinter dem Thema des japanischen Holzschnittes — wie so oft im Rahmen der japanischen Kunst — China und somit hier der chinesische Farbendruck aufgetaucht. Durch die herrliche Publikation der Marées-Gesellschaft scheint diese Frage nunmehr in Fluß geraten zu sein. Ich möchte dabei mit besonderem Nachdruck auf das Vorwort von O. Fischer hinweisen, das diesen zarten, anspruchslosen und so lichten Blättern in feinsinniger und empfindsamer Weise gerecht wird. Kurth hat diesem Thema nunmehr eine besondere Monographie gewidmet, dessen Thema er selber auf das „was wir vom chinesischen Farbendruck wissen" eingeschränkt hat; wie das aber auch kaum anders möglich ist, denn derartige Drucke sind recht selten und in China, da es sich um billige und populäre Reproduktionen nach Bildern handelt, achtlos verloren gegangen. Kurth gliedert sein Thema auf Grund der Darstellungen: Figürliche Szenen, Pflanzen mit Vögeln und Insekten, Landschaften und Stilleben. Zur ersten Gruppe gehören vornehmlich Einzelblätter (Graphische Sammlung München, die Kämpferschen Blätter der Sloane Collection im British Museum), die bereits Fischer auf eine Werkstatt in Su chou lokalisiert hat. Am wichtigsten außerdem sind dann die Nankingdrucke, und zwar das weit verbreitete „Lehrbuch der Malerei aus dem (Verlag) Senfkornkarten in Nanking", dessen fünfter Teil in Farbendruck „Landschaftskopien aus allen Schulen" umfaßt, sowie das ebenfalls als Vorlagebuch für Maler gedachte „Register der Zehn Bambushallen in Wort und Bild", das aus 8 Teilen mit je 12 Heften besteht mit Darstellungen von Bäumen, Blumen, Vögeln, Früchten, Steinen und ähnlichen Motiven. Von beiden Werken existieren mehrere Drucke; als die beste Ausgabe des Senfkorngarten bezeichnet Kurth die vom Jahre 1782. Als älteste Ausgabe gibt Fischer in Gegensatz und Ergänzung seiner früheren Angaben, die im Besitz von Warner Philadelphia befindliche Ausgabe der Bambushalle an, die 1625 datiert ist. Alle diese bunten Farbendrucke, die uns jetzt — geschult in etwa an Aquarellen von Cézanne — so bestrickend, leicht, schwebend, zierlich und kindlich rein anmuten, waren nichts anderes als Vorlagen, eine Art Bilderbogen und Reproduktionen. Als die schönsten sind die zarten einfachen Darstellungen von Vögeln und Pflanzen, von Tieren und Blumen anzusehen, während die figürlichen Darstellungen in ihrer stärkeren Abhängigkeit von der Malerei etwas schematischer sind und die Landschaften recht tot und, wie Fischer im Gegensatz zu Kurth urteilt: beinahe roh. Kurth bildet des weiteren auch eine Reihe der schwarzgedruckten Staffagefiguren, vor allem Tiere, die der vierte Teil des Senfborngarten enthält, ab; köstliche und lebendig gezeichnete Studien. Es sei noch die interessante Feststellung Kurths erwähnt, daß dieser Senfkorngarten in Japan gut bekannt war und dem Hokusai zu seiner Mangwa wohl als Material gedient hat. — Aus dem oben Angedeuteten geht schon hervor, daß der chinesische Farbendruck etwas durchaus Verschiedenes vom japanischen Farbenholzschnitt ist. Dort eine Reproduktionskunst in Anlehnung an die vorhandene Malerei und keineswegs ein besonderer Stil im Sinne des Holzschnitts, obwohl das technische Druckverfahren von außerordentlichem Raffinement war und mehr der Lithographie nahezusetzen ist; hier in Japan eine eigene selbständige künstlerische Disziplin, mit eigenem Stil und besonderer Motivgebung. Kurth will denn auch — und zwar mit Recht — das Chi = fecit nicht, wie Fischer es tut, auf die Zeichnung angewendet wissen, sondern lediglich auf die Einfärbung der Stöcke. In der Tat beruht der Reiz dieser Kunst auf der koloristischen Behandlung und dem farbigen Ausdruck, worin diese „Färber" sich als große Künstler erwiesen haben. Im Mittelpunkt von Kurths Ausführungen steht denn auch die eingehende Behandlung der Technik. So ist Kurth nicht nur zu einer Würdigung des chinesischen Farbendruckes gelangt, sondern auch zu einer Abgrenzung gegenüber dem japanischen Holzschnitt, so daß wir diesmal wohl davor bewahrt bleiben, daß ein allgemeiner Stellungswechsel zugunsten des chinesischen Farbendruckes erfolgt, womit doch nichts gewonnen wäre. Denn beide Erscheinungen sind solche „sui generis". Und man merkt es Kurth, dem enthusiastischen Verehrer des japanischen Holzschnitts, an, daß er froh ist, ob seiner neuen Liebe zum chinesischen Farbendruck nichts von den eingesessenen älteren Liebesgefühlen hat aufgeben zu brauchen.

Bachofers Buch fußt auf den sachlich philologischen Vorarbeiten eines Seidlitz, Kurth, Succo u. a. und sucht deren reine Tatsachenforschung durch begriffliche Forschung zu ergänzen. Bachofer meint damit die stilistische Klärung des formalen Tatbestandes und seine entwicklungsgeschichtliche Gliederung auf Grund feststehender Stilbegriffe. B. sucht dabei die älteren Arbeiten, vor allem von Kurth, „Der Japanische Holzschnitt", zu ergänzen. Aber B., dem wohl eine gefällige Demonstration einzelner Stilelemente gelungen ist, ist doch nicht zu einer Gesamtaufteilung gelangt, die sowohl das Ganze bündig zusammenfaßt und zugleich im einzelnen differenziert genug wäre. B. selber hat seine allgemeine Forderung nach begrifflicher Forschung nicht recht erfüllt; denn er ist lediglich morphologisch, nicht psychologisch

eingeteilt, und gibt auch keine Begründungen, weder für die übernommenen — Wölfflinschen — Grundbegriffe, mit denen er operiert, noch auch für deren gültige spezielle Anwendbarkeit auf den Osten. Auch die Beweisführung der großen — nur als Tatsachen gesetzten — Parallelen des Formwandels im Holzschnitt und in der ostasiatischen wie in der abendländischen Malerei bleibt er schuldig. So haften seine Ausführungen an der Oberfläche und bleiben second hand. Das Buch ist nach der einen Seite hin unproblematisch, geistig etwas phlegmatisch, weder intellektuell noch intuitiv gesteigert oder erregend. Daneben aber stehen unverkennbare Vorzüge: es ist klar gesehen, kultiviert und sehr lebendig geschrieben, geschickt im einzelnen durchgeführt; im guten Sinne flüssig und unterhaltend und vermag einen gepflegten und interessierten Ordnungssinn zu befriedigen. Es erinnert in vielem an Meier-Graefes Schreibart. Mit einem sichtlichen Behagen an fügsamer Beobachtung, an visuell bewegter Schilderung und literarischer Pointierung, ohne eigentliches Temperament.

Bachofer übernimmt für die Wandlungsfolge des japanischen Holzschnittes die drei an europäischem Material vorentwickelten Perioden: der Primitiven, der Klassiker und der Späten. Man sieht, solche Einteilung ist recht vage und läßt viel offen, zumal diese Begriffe als solche eigentlich unzulänglich und überholt sind. Jedoch kann auf eine prinzipielle Kritik dieser Begriffe hier nicht eingegangen werden. Am schärfsten ist die Erscheinung der klassischen Periode herausgearbeitet, während Bachofer den Primitiven (ein unmöglicher Begriff!), obwohl er sich sichtlich bemüht, nicht gerecht wird. Die „Späten" dagegen sind wieder — anscheinend bewußt — unverhältnismäßig in den Vordergrund gerückt.

Die Zuteilung der einzelnen Hauptmeister, die Bachofer in einem eigenen Kapitel vorwegnimmt, ist nicht immer überzeugend, zumal er auch die technische Entwicklung nicht mit einbezieht. Gehört Sharaku wirklich zu den Klassikern und nicht, wie Kurth will, zu den Späterscheinungen? Ist er dem Utamaro so nahe zu rücken als Vertreter einer gleichen Schicht? Und gehört ein Harunobu zu den „Primitiven", ohne diesen Begriff nicht überhaupt nur zu einem charakterlosen Kollektiv verschiedenartigster „Vorstufen" irgendeiner Entwicklung, die man zu erweisen sucht, zu machen? Steht Harunobu nicht einem Utamaro näher als einem Moronobu? Das seien nur einige Beispiele. Und ist es nicht sehr gefährlich, Hokusai und Hiroshige älterer chinesischer Malerei so nahe zu rücken und in Vergleich zu bringen? „In China und Japan finden die landschaftlichen Stimmungsbilder sich erst, wenn der Stil malerisch geworden ist: die Unendlichkeit des Raumes ward zum Sinnbild der Unendlichkeit des Alls. Kein schönerer Beweis für das hohe Künstlertum eines Hokusai oder Hiroshige als der, daß man sich vor manchen ihrer Landschaften an diese hohe Kunst erinnert fühlt" (p. 81). Derartige Hinweise aber machen jede eigentliche Differenzierung unmöglich. Es mögen gewisse äußere Vergleichsmomente gegeben sein, aber das sind dann nur solche der Oberfläche; allein die psychische Grundhaltung ist so wesensverschieden (und damit sind auch die Formelemente so grundsätzlich anders orientiert), daß es sich um Unterschiede spezifischer Qualität handelt, eine unmittelbare „Anrufung" daher ungültig sein muß. Darin deuten sich die Mängel rein formanschaulicher Deduktion an. Es mögen lauter derartige Formbestimmungen sogar im einzelnen stimmen; aber im Wesen stimmen sie eben doch nicht, soweit es keine Bestimmungen von verschiedenen „Orten" aus sind.

Im einzelnen ist die Anwendung der formzerlegenden Methode dann klar und folgerichtig durchgeführt und gibt viele feingesehene Beobachtungen. B. demonstriert die einzelnen Stilphasen an den Grundelementen von Linie, Farbe, Raum, Tektonik, Einheit und Klarheit, wobei der letztere Begriff recht anfechtbar ist. B. gibt nun folgende Bestimmungen: 1. „Die Primitiven": Volle, kräftige Kontur, vielfach umspringend; sparsame lockere Farbengebung, teils fleckig, teils in starken dekorativen Komplexen und ohne Bezug auf die rahmende Zeichnung; dekorative flächige Raumbehandlung und neutralisierte Ortsbestimmung; ein frei rhythmisches Abwägen der Massen ohne tektonischen Schluß; ein motivisches Vielerlei im unverbundenen Nebeneinander, ruhelos und etwas zerrissen, „unklar" in der Anschauungsart und Formfügung. Man sieht, es sind keineswegs sachlich einheitliche Kriterien, die das Phänomen als solches aufnähmen und umschrieben, sondern z. T. aus evolutionistischer Antithese gewonnen. Das Kriterium „unklar" ist z. B. nur eine negative Bestimmung, die abgeleitet ist aus einer außerhalb liegenden Erscheinung, nämlich als Umkehrung der „klassischen Klarheit", und deshalb nicht evident. So verdunkelt auch immer wieder eine entwicklungsgeschichtlich gewonnene, also sekundäre, Ableitung die prinzipielle Einstellung und phänomenale Bestimmung und Zurückführung. 2. Die klassische Periode: Reiner, gleichmäßig gehaltener Umriß; schöne Farbenharmonie; Ausgleich zwischen farbigen und linearen Elementen; beherrschte Raumdarstellung mit dem Schwerpunkt im Vordergrund; tektonische Festigkeit unter Betonung der Vertikalen und rahmenmäßiger Geschlossenheit; die Beruhigtheit vielheitlicher „Einheit", wo sich die einzelnen Elemente zu einem Bildganzen koordinieren" (p. 66); absolute Klarheit, ohne jede Verdunklung oder bloße Andeutung. Man sieht wiederum, daß im Vordergrund eine Charakterisierung steht, die genetisch nicht phänomenal orientiert. „Beherrschte

Raumdarstellung" ist die Weiterung einer weniger beherrschten. Aber worin liegt das Wesen dieser Räumlichkeit? Tektonische Festigkeit muß hier eine ältere tastende, lockere Zersplittertheit voraussetzen, bedeutet also ein reines Werturteil; dasselbe bezeichnet B. bei den Primitiven als rhythmisches Abwägen der Massen, wie ich oben angeführt habe. 3. Die Spätzeit: Die Linie „wird" brüchig, ja verschwindet teils zugunsten farbiger Tönung; der Hauptakzent liegt nunmehr auf der Farbigkeit; Tiefenraum, wobei der Schwerpunkt in die Ferne gerückt ist; Eindruck des Zufälligen und Einzelnen, jedoch in „Subordination des Teiles unter das Ganze"; Hang zu bewußter Unklarheit zugunsten des geweiteten Gesamteindrucks. B. schreibt dem Hokusai und Hiroshige im Hinblick auf die ostasiatische Malerei dann „ein grandioses Empfinden für die Unendlichkeit des Raumes zu". Aber wo blieben da die Unterschiede zwischen Raumimagination, Raumtotalität und Örtlichkeit und unendlicher Ortsbestimmung? B. plädiert dann dafür, daß die sogen. Materialgerechtheit keine künstlerische Verpflichtung sei und versucht damit, auch an Hand europäischer Parallelen, dem Hokusai das Odium des Verfalls zu nehmen. Er tritt also hier aus der zeitgenetischen Einstellung heraus. Aber mir scheint gerade am unrichtigen Platz. Denn für europäische Kunst mag die Materialgerechtheit weniger zwingenden Wert besitzen; in der ostasiatischen Kunst aber ist der Einbezug der Naturgegebenheit, das ist des Materials, und seines einmalig organisch bestimmten Wesens in die künstlerische Konzeption, also die Äquivalenz zwischen psychischer Haltung, Form und Material, ein allgemein typischer Grundzug. Es ist immer wieder dies, daß bei B. der prinzipielle Hintergrund fehlt, weswegen er nur zu einer stilistischen Anwendung von Begriffen kommt, aber nicht zu einer spezifischen Begriffsbildung, die das Wesen des Holzschnittes und seiner Formgebung und Wandlung, und zwar als einer typischen Äußerung ostasiatischer Haltung, eindeutig bestimmen würde. Und was von uns aus gesehen kein Verfall sein braucht, kann es dennoch in Relation zur ostasiatischen Kunst sein. Man kann nicht einfach nur Tangenten anlegen, zumal die Entferntheit dieser Kunst eine besondere Stoßkraft der Anschauung erfordert. Wenn man etwa liest „Was nun das Wichtigste (!) ist den Primitiven gegenüber, das ist der Gewinn des Raumes überhaupt und im besonderen die Fähigkeit (!), die den Schwerpunkt des Bildes in den Vordergrund verlegt. Blick und Interesse sind, bei vollständigem Vermögen Tiefe darzustellen, in bewußter Beschränkung auf die vordere Raumschicht konzentriert" (p. 79), so ist das rein europäisch-kunstgeschichtlich gedacht, aber nicht ostasiatisch empfunden und bewertet. Den Ostasiaten aber Konzessionen zu machen in bezug auf die perspektivischen Konstruktionseigenarten genügt doch gewißlich nicht. Alles das ist bedauerlich, da B. sichtlich zu einer objektiven Wertung zu gelangen sucht und genug Freiheit hat, die Dinge immer wieder von sich abzurücken, erfüllt dabei von einer liebevollen Aufgeschlossenheit dieser Kunst gegenüber. Aber was ihn selber hindert, ist immer wieder die Unzulänglichkeit der vorausgesetzten Begriffe und der Methode. Nun schließen diese Einwände zum Glück nicht aus, daß im Detail über Blätter oder Einzelzüge und Formelemente viel Feingesehenes ausgesagt ist, und daß vielerlei Reize und Zusammenhänge zutage gefördert sind. Und in dieser Detailführung liegt auch der Reiz des Buches, das — um es nochmals zu vermerken — liebevoll unterhaltend und literarisch bewegt ist. Und das mag vorzüglich zum Thema des Holzschnittes passen und wird deshalb wohl auch viele Leser finden.

Karl With.

Die Festschrift für Strzygowski

Studien zur Kunst des Ostens, Josef Strzygowski zum 60. Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Schülern. Mit 258 Seiten und 30 Tafeln (über hundert Abbildungen). Hellerau bei Dresden, Avalun-Verlag 1923.

Der nun vorliegende vornehm ausgestattete Band läßt die internationale Wertschätzung des Gelehrten, dem er als Festgabe gewidmet ist, erkennen. Von Amerika im Westen bis nach Rußland im Osten, von Schweden im Norden bis zur Türkei und Griechenland im Süden haben fast alle Kulturnationen durch die Beiträge ihrer namhaften Gelehrten an dem Zustandekommen dieses Werkes mitgewirkt. Unter den schwierigen Verhältnissen der Nachkriegszeit, unter denen der internationale wissenschaftliche Verkehr auf Umwegen und mit fortwährenden Unterbrechungen sich erst allmählich wieder anbahnte, muß das Zustandekommen dieses Werkes nur um so höher angeschlagen werden, selbst wenn man die Liste aller jener überblickt, auf deren Mitarbeit verzichtet werden mußte, sollte nicht der Umfang des Werkes die Herstellung in schweren Zeiten unmöglich machen. Aber auch trotz dieser Einschränkungen entspricht der Band jenem Geiste, den der Gefeierte vom Anfang seiner Laufbahn an immer wieder in seinen eigenen Werken erkennen ließ und den er auch heute noch rastlos verfolgt: die gesamte Kunst der Erde als eine Einheit zu sehen, von der Heimat aus in seinem Fache Schritt für Schritt die Welt zu erobern.

Trotz der Einschränkung des Titels auf die Kunst des Ostens (in früheren Ankündigungen: „Studien zur Kunst Asiens und Europas") scheint das Werk an Reichhaltigkeit des Stoffes kaum etwas eingebüßt zu haben. Europa und Asien bis zum fernsten Osten sind in mannigfachen Wechselbeziehungen dargestellt, so daß trotz des verschiedenartigen Inhaltes der Aufsätze doch

die bei ſolchen Sammelſchriften vielfach fehlende einheitliche Geſamtidee nicht verloren ging. Eine kurze Anführung des Inhalts der Aufſätze bzw. ihrer Titel mag genügen, dies deutlich zu machen.

Das klaſſiſche Altertum, von dem ja Strzygowſki ſelbſt ausgegangen iſt, behandelt ein Aufſatz ſeines inzwiſchen verſtorbenen Lehrers C. Robert, in dem er für die Darſtellung der von F. Studniczka als Friesreſte des Tempels am Iliſos erkannten Reliefplatten eine zutreffende Deutung findet. Ihm ſchließt ſich E. Löwy mit einer Studie über die bekannte Silberſchale von Aquileia an, deren Kompoſition er mit der die ägyptiſch - helleniſtiſche Richtung vertretenden Tazza Farneſe in Verbindung bringt. Den Übergang vom orientaliſchen Altertum zur chriſtlichen Zeit geben F. W. v. Biſſing: „Der perſiſche Palaſt und die Turmbaſilika“ (mit neuen Detailunterſuchungen der perſiſchen Paläſte und einer neuen Rekonſtruktion des Dariuspalaſtes), der jüngſt verſtorbene amerikaniſche Syrienforſcher H. C. Butler mit einer Entwicklungslinie von den nabatäiſchen Tempeln zu den ſyriſchen Kirchen, während F. Sarre im Gebiete der Plaſtik ähnliche Zuſammenhänge aufdeckt (eine palmyreniſche Reliefſkulptur und der Typus des guten Hirten) und Poglayen-Neuwall die Fortführung helleniſtiſcher Elemente an einem Kopfgefäß der Sammlung Morgan verfolgt. Wie dieſe für die chriſtliche Kunſt, ſo bringt T. W. Arnold (London) eine Studie über das Fortleben altorientaliſcher (ſaſſanidiſcher) Motive in der iſlamiſchen Miniaturenmalerei, während der Iſlam ſelbſt durch den bekannten Iſlamforſcher Halil Edhem Bey (Konſtantinopel) mit der Veröffentlichung ſeldſchukiſcher Bauten Kleinaſiens vertreten iſt. Die chriſtliche und byzantiniſche Kunſt an ſich, als deren Vorarbeiter Strzygowſki ja in erſter Linie gilt, iſt natürlich beſonders vertreten. Ravenna wird durch die eingehenden Aufnahmen des Arianerbaptiſteriums von G. Gerola und durch eine Abhandlung der bisher kaum gewürdigten Stuckaturen von San Vitale durch J. Shapley (Brownuniverſity) gewürdigt, F. J. Mather (Princeton) erkennt in einem Moſaikkopf der vatikaniſchen Grotten einen Reſt des verlorengegangenen Moſaikſchmuckes der alten Peterskirche, während A. F. Kendrick eine Unterſuchung frühchriſtlicher Symbole an Hand der reichen Schätze des S. Kenſington Muſeums an koptiſchen Stoffen bringt. Die Kenntnis der Kunſt der Balkanländer iſt durch mehrere Aufſätze an neu hinzugebrachtem Material bereichert, ſo: B. Filow (Sofia) (Altchriſtliches aus Mazedonien), N. A. Bees (Aus Boyana, der Grabſtätte der Bulgarenkönigin Eleonore), F. Bulić (Das Kirchlein Sv. Petar in Priko bei Omiš) und Petkowić (Eine Kirche Nemanjas). Der Wert gerade dieſer Aufſätze beruht nicht nur in der Beibringung neuen Materials, ſondern auch in dem Beſtreben, das Einzeldenkmal in den weiteren Kunſtzuſammenhang des Oſtens und Weſtens einzuſtellen. Ergänzt wird die Vorführung der alten Balkankunſt durch eine Studie von C. Petranu über die ſiebenbürgiſchen Muſeen Rumäniens, die auch über den praktiſch-wiſſenſchaftlichen Betrieb in dieſen Gebieten Aufſchluß gibt. Die zeitlich und örtlich die weiteſten Ausblicke gewährende Völkerwanderungskunſt iſt zunächſt in zwei höchſt beachtenswerten Aufſätzen behandelt, die verſchiedene Stücke des berühmten Goldſchatzes von Nagy Szent Miklos als Ausgangspunkt nehmen. Beide Autoren, der während der Redaktion ſeines Beitrages verſtorbene L. Jelić (Spalato) und G. Supka (Budapeſt) kommen zu entſcheidenden, im Sinne Strzygowſkis auf Zentralaſien als Wiege der Völkerwanderungskunſt weiſenden Ergebniſſen, wobei der erſtere auf Grund hiſtoriſcher Schlußfolgerungen an der Builainſchrift zu einer Datierung des Schatzes zwiſchen die Jahre 880 und 885 gelangt. Die ruſſiſche Kunſt iſt durch einen Aufſatz von F. Halle „Altruſſiſche Nadelmalerei“ vertreten. Anknüpfend an den Oſten iſt die weſt- und nordeuropäiſche Kunſt durch J. Sauer (Die geſchichtlichen Beziehungen der Reichenau zu Italien und zum Oſten), P. Orſi (Quadretto bizantino a mosaico della Sizilia), A. Romdahl (Der Vendel-Grabfund in ſeinen Verhältniſſen zu Byzanz) und B. Thordeman (Der Karolingerpalaſt in Aachen als Trikonchos) behandelt, und W. de Grüneiſen gibt in der Gegenüberſtellung einer Athena-Statue und eines Madonnen-Triptychons von Bonaventura Berlinghieri eine vergleichende Studie über den archaiſchen Stil des Altertums und des byzantiniſchen Mittelalters. Beſondere Beachtung verdienen ſchließlich die Beiträge über oſt- und ſüdaſiatiſche Kunſt von L. Binyon (A vestige of Wu Tao-tzu), E. Diez (Aſiatiſche Gotik), A. Salmony (Die Bedeutung der Votivſtelen für die Geſchichte der chineſiſchen Plaſtik) und K. With (Javaniſche Kleinbronzen). Endlich iſt auch den methodiſchen Beſtrebungen Strzygowſkis durch Aufſätze von H. Glück (Beharrung und Entwicklung, Volkskunſt und Perſönlichkeit) und J. Roosval (Geſetze der Periodenbildung) Rechnung getragen und damit wenigſtens grundſätzlich ein Rahmen für die Behandlung der Fragen einer Weltkunſt gegeben.

In der Ausſtattung hat der durch ſeine Drucke bekannte Avalun-Verlag Beſtes geleiſtet. Nur durch deſſen weitgehendes Entgegenkommen war es dem Herausgeber H. Glück überhaupt möglich, das Werk, dem man die Schwierigkeiten der Nachkriegszeit gar nicht anmerkt, zuſtande zu bringen [1].

[1] Vom Herausgeber werden wir gebeten, nachträglich noch anzumerken, daß die Bezeichnung König Nemanja in dem Aufſatz Petkowić durch Großžupan Nemanja zu erſetzen iſt. Dem Wunſche des Autors nach der Richtigſtellung dieſes bei der Überſetzung unterlaufenen Fehlers konnte nur noch in dieſer Form nachgekommen werden.

H. Parmentier, Les sculptures chames au musée de Tourane. (Ars Asiatica, Band 4.) Verlag G. van Oest, Paris und Brüssel.

In der französischen Kolonie Indochina sind die beweglichen Kunstdenkmäler folgendermaßen verteilt: In Hanoi, dem Sitz der Orientschule, befindet sich die Ostasien-Sammlung, in Phnom Pen, der alten Hauptstadt von Cambodgia, die Khmer-Sammlung, in Tourane, im heutigen Annam, die Champa-Sammlung, für das Hinterland Laos wird ein Museum in Vieng chan geplant. Die Plastik von Combodgia ist bekannt. Die skulpturalen Schätze des Champa-Volkes, der einstigen Bewohner von Annam, hat Victor Goloubew im Anschluß an die Kolonialausstellung in Marseille (Sommer 1922) aus der Vergessenheit gezogen[1]. Der 1919 in Hanoi als Bulletin de l'école française d'extrême-orient durch Parmentier herausgegebene Katalog von Tourane enthält keine Abbildungen. Das 1918 gleichfalls von Parmentier veröffentlichte „beschreibende Inventar der Cham-Denkmäler Annams" fast nur unzulängliche. Es mußte erst einmal mit der Kamera gearbeitet werden. Das hat Goloubew selbst getan. Wir verdanken ihm die systematische Aufnahme und teilweise auch die Veröffentlichung der großen indischen Denkmalgruppen (Ars Asiatica, Band 3). Er hat das Wissen um indische Kunst jetzt um einen unerklärlich (auch von William Cohn) vernachlässigten Teil bereichert. Ihm, der bescheiden als Herausgeber der Photographien zurücktritt, gebührt in Wahrheit die Anerkennung und Bewunderung.

Die Bearbeitung des Textes erfolgte durch den Architekten H. Parmentier, den besten Kenner des Champa-Landes und Organisator des Museums von Tourane. Er hat sich durch die Beschränkung auf Tourane eine große Gelegenheit entgehen lassen. Wäre die Sammlung in Huê und die Fülle der Einzelfunde hinzugenommen worden, so hätte sich zwar nicht stilgeschichtlich und typologisch, aber künstlerisch ein reicheres Bild geben lassen. Tourane hat z. B. ausschließlich Steinplastik, keine Bronzen. Aber im Grunde schätzt Parmentier die Champa-Plastik nicht allzu hoch. Schon in seinem Inventar gibt er eine wertende Einstellung kund, mit der man Asien nicht gerecht werden kann. Er beklagt „Überwuchern des Schmucks", „weniger natürliche Stellungen", keine „direkte Beobachtung", „das Fehlen jeder Rückkehr zum Modell", „fauler Symbolismus", die Cham arbeiteten eben, „ohne die Schönheit um ihrer selbst willen zu suchen". Diese schlechten Noten können nicht an Kunstleistungen ausgegeben werden, die verschiedensten Daseinsstadien Ausdruck gegeben haben; die Champa-Plastik folgt notwendig dem Lebensprozeß der Schöpfer in deutlich unterschiedenen Stilphasen. Wie auf Java handelt es sich um eine logische Kette von Kunsttatsachen, eine Kurve, die freilich ihren Gipfel am Anfang hat.

Der Text wiederholt die anderwärts bereits mitgeteilten Schicksale der Sammlung und gibt die notwendigsten Geschichtshinweise, die vor allem in der Zurückdrängung der Cham von Norden nach Süden durch die Annamiten bestehen. Die Unterjochung und kulturelle Vernichtung erfolgt im 15. Jahrhundert. Da Parmentier die Champa-Plastik nur als Architekturschmuck gelten läßt, folgt ein kurzer Abriß der Baugeschichte und eine glänzende Charakteristik dieser Ziegelarchitektur; hier liegt das eigentliche Forschungsgebiet des Architekten. Aber nicht alle Plastiken waren baulich gebunden, die Kultfiguren bildeten den Mittelpunkt der Anlagen und verdienten von der angewandten Plastik unterschieden zu werden. Von größtem Wert (auch für die Erkenntnis asiatischer Entwicklung im allgemeinen) ist die Stilgeschichte Parmentiers. Seiner indischen These, „daß von zwei Kunstarten die vollkommenste die älteste ist", muß unbedingt zugestimmt werden. Im Anfang steht eine Kunst, die er mit Recht primär statt primitiv nennt, ihr Bewegungsreichtum und ihre Lebensfrische sind nur mit den Anfängen Mitteljavas vergleichbar. Eine weibliche Sockelfigur in rhythmischer Tanzstellung ist die schönste Tafel des Bandes. Diese herrlichen Anfänge gehen bis ins 7. Jahrhundert zurück. Etwas später läuft neben dem primären der gedrungene „kubische Stil" der die Massen zusammenfaßt. Es entsteht eine Mischkunst, ein geläufiger „klassischer Stil", bis ins 12. Jahrhundert dauernd. Dann wird der oft besonders angebrachte und daher heute verlorengegangene Schmuck Selbstzweck, die Darstellung verroht wie auf Java, am Ende steht eine negroide, aber durchaus nicht immer reizlose oder „häßliche" Bauernkunst. Zu der Verflechtung Champas mit Hinterindien tritt seit den Entdeckungen von Coedès (Le royaume de Çivijaya) die Verbindung mit Palembang und Sumatra, so daß der auch auf den Inseln gleich gerichtete Verlauf der Entwicklung nicht zufällig ist.

Sachlich ist das Material des vierten Bandes der Ars Asiatica unentbehrlich, einer der besten Bausteine der noch lange nicht möglichen umfassenden Geschichte der indischen Plastik. Die wertende Umstellung wird am Ende von selbst kommen.

Die Ausstattung des Bandes und die Ausführung der Tafeln sind mustergültig. Alfred Salmony.

Adolf Reichwein, China und Europa. Geistige und künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert. Mit 26 Abbildungen. Oesterheld & Co., Verlag. Berlin 1923.

Der Haupttitel dieses Buches ist insofern nicht ganz glücklich gewählt, als man danach ein Werk erwarten möchte, das auf universalster

[1] Vgl. meinen Aufsatz in diesem Heft.

Grundlage den ganzen Komplex von Fragen, die die geistig-künstlerischen Beziehungen zwischen Orient und Abendland betreffen, zur Diskussion stellt und beantwortet. Innerhalb einer derartigen breit angelegten morphologischen Auseinandersetzung wäre aber Reichweins Buch höchstens ein Kapitel, dessen eigentlicher Sinn erst durch den Untertitel klar wird, der absolut einwandfrei das eigentliche Thema dieses in solcher Beschränkung durchaus dankenswerten Werkes erhellt. Vielleicht ist hier sogar überhaupt erstmalig der Versuch gemacht, die starke Invasion chinesischer Kunst und Literatur, die sich im 18. Jahrhundert als neue Mode über den westlichen Kontinent ergießt, in dem ganzen Ausmaß ihrer künstlerischen und geistigen Folgeerscheinungen aufzuzeichnen. Und so vieles auch schon bekannt ist, das Dokumentarische, das in solchem Zusammenhang in logischer Folge aneinander gereiht wird, muß immer wieder überraschen. Nicht nur, daß die Geschichte des europäischen Kunstgewerbes dieser Zeit dank jener unbegrenzten Invasion der „Götter Chinas“ vielfach in neuem Licht erscheint, selbst bis an die Schwelle von Watteaus Werk greift die Hypothese des Verfassers — und sicher nicht mit Unrecht — aus. Wie stark aber überdies der Geist des Confuzius im Zeitalter der Aufklärung das Denken der Philosophen und Enzyklopädisten beeinflußt hat, umschreibt der gelehrte Verfasser speziell im dritten Kapitel seines Buches, wo neben den Bewunderern vom Schlag der Leibniz, Voltaire u. a., den kühlen Skeptikern wie Friedrich dem Großen und Montesquieu, auch die Gegner dieser chinesischen Welle von der Art eines Rousseau oder Fénelon zu Worte kommen. Mit diesem Abschnitt ist das rein kunstgeschichtliche Gebiet, dem der erste Teil des Buches gilt, verlassen und nun verbreitert sich die Darstellung ganz im Sinne der wirtschaftlich-soziologischen und ästhetisch-literarischen Fragen, die in einem sechsten Abschnitt unter dem Titel „Goethe“ an dem Werk dieser Persönlichkeit gemessen und beantwortet werden. Fazit des Ganzen: Die bisher ähnlich nie versuchte und erstmalig mit überraschendem Erfolg nachgewiesene Beeinflussung Europas durch den Geist Chinas im 18. Jahrhundert, dem seltsamerweise durch das Wiedererwachen der europäischen Antike ein Ziel gesetzt werden sollte, bis er ein Jahrhundert später erneut vom Abendland Besitz nimmt. Das heißt in einer Epoche, die die metaphysischen Dinge gottlob anders wertet und mit reinerem Gefühl, als es dem dilettantischen „Dix-huitième“ gegeben ward, an die letzten Pforten der Erkenntnis klopft. Das Buch Reichweins ist in seiner straffen Einstellung auf das Problem jener ersten Invasion ungemein wichtig für unsere Zeit und eine in jedem Sinne verdienstliche Leistung. Biermann.

Ernst Grosse, Die ostasiatische Plastik. Mit 31 Tafeln. Verlag Seldwyla. Zürich 1922.

Wie der Verfasser im Vorwort sagt, ist dies Büchlein der Niederschlag eines Vortrags, der sich nicht an gelehrte Fachleute, sondern an kunstfreundliche Laien wendete. Und in einem nächsten Satze bekennt Grosse, daß wir Europäer einstweilen noch am besten daran täten, die eigentlich wissenschaftliche Erforschung der ostasiatischen Kunst den Ostasiaten zu überlassen, „die für das erste allein über das notwendige Material und Werkzeug verfügen“. Diese Ansicht, von unseren „Ostasiaten“ sicher mit Recht mit Protest belegt, ist aus dem Munde eines Forschers von durchaus europäischer Bedeutung ein Zeichen allzu großer Bescheidenheit und findet die beste Widerlegung in der hier angezeigten Schrift, die natürlich nur jemand schreiben konnte, der nach Jahren emsigen Suchens nicht zur Resignation kam, sondern dem sich das Bild östlicher Kunstentwicklung zu letzter Klarheit verdichtete. Grosse empfindet diese große Welt rätselvollen Seins mit dem Nerv der Ostasiaten; denn selbst für das scheinbar Nebensächliche hat er das feine Organ des Begreifens und es gibt in diesem so prachtvoll klar aufgebauten Buch Stellen von einer überraschenden Verdeutlichung jener Gegensätzlichkeit, die den Westeuropäer vom Ostasiaten trennt. Schon der Hinweis auf das Sterben des Buddha im Gegenüber zu dem Leidenstod des Gekreuzigten eröffnet für das Begreifen der beiderseitigen Welten in der Kunst wundervolle Perspektiven, und ähnlich reich an innerer Erkenntnis letzter Probleme sind viele Stellen dieses Buches, das — wenn es nicht mehr ambitioniert — in der Tat eine glänzende Einführung in das Gebiet der ostasiatischen Plastik ist. Beinahe überflüssig zu erwähnen, daß auch die Auswahl des Abbildungsmaterials im Anhang die gleiche souveräne Beherrschung des Stoffes bekundet. Im ganzen also ein ebenso sympathischer wie prachtvoll fundierter Beitrag zur ostasiatischen Kunst, der immer wieder zum Nachdenken anregt. Biermann.

Chinesische Frühkeramik. Eine Einführung von Dr. Oscar Rücker-Embden. Mit 42 Abbildungen im Text und 46 Tafeln, davon 24 farbig, sowie eine Karte. Karl Hiersemann. Leipzig 1922.

Die frühe Keramik Chinas, das heißt diejenige, die man der Han-, T'ang- und Sungzeit zuschreibt, hat in der letzten Zeit so viel Interesse in den Ländern europäischer Kultur, wie auch in China selber, erweckt und ist so viel, ja z. T. so mit Leidenschaft gesammelt worden, daß eine jede Arbeit, die sich eingehender mit dieser befaßt und auf wirklicher Durchforschung derselben beruht, nur hoch willkommen sein kann. Darum auch das Erscheinen dieses Werkes mit großer Freude zu begrüßen ist. Es hat dadurch schon

seinen ganz besonderen Wert, daß der Verfasser desselben wohl bisher der einzige Europäer ist, der sich mit diesem Gebiet befaßt hat und hierbei seine Studien auch im Ursprungslande dieser Keramik selber hat vornehmen können. Das hat vieles Neue zutage gefördert und seiner Arbeit große Vorteile gebracht. Zugleich war er auch imstande, dieselbe fast ausschließlich durch Wiedergaben von Stücken seiner eigenen Sammlung zu illustrieren, die zu den allerbesten gehören, die bisher auf diesem Gebiete angefertigt worden sind. Allerdings hat dies zur Folge gehabt, daß manche der schönsten Typen dieser Zeit fehlen. Auch ist die so reizvolle Grabkleinplastik dabei nicht gut weggekommen. Im allgemeinen ist das Werk in erster Linie für Sammler geschrieben. Embden hat daher besonders danach gestrebt, die einzelnen Erzeugnisse klar nach Gruppen zu ordnen und zu charakterisieren und ihre besonderen Merkmale anzugeben. Er bespricht dann auch eingehender die verwandten Arbeiten Koreas sowie auch die bereits so zahlreichen Fälschungen von Stücken dieser Zeit. Über einzelnes wird wohl noch zu diskutieren sein. Das ist bei einem noch so wenig geklärten Thema, für das sich immer noch neue Ergebnisse ergeben dürften, wohl nicht verwunderlich. Im übrigen jedoch bedeutet diese Arbeit eine weitere Klärung dieses so schwierigen Gebiets, dem jeder, der sich für dieses interessiert, nur dankbar sein kann. Ernst Zimmermann.

Mohendra Nath Dutt: Dissertation on Painting edited by Basonto Kumar Chatterjee. Seva Series No. 1. Seva Series Publishing Home. Calcutta. 1922.

Es ist für den Abendländer kaum möglich, von einem Werke indischer Philosophie mit den uns geläufigen Ausdrücken zu reden. Das Verständnis der indischen Philosophie setzt die Kenntnis einer dem Abendland völlig heterogenen Begriffswelt voraus. Im Falle des zur Besprechung vorliegenden Buches wird das Verständnis noch dadurch erschwert, daß der Verfasser das Englische nicht so vollkommen beherrscht, als daß er dem Leser die mystisch philosophischen Begriffe durch eine klare Sprache vermitteln könnte. Das ist besonders auffallend im Vergleich zu dem meisterhaften Englisch des von Abanindra nath Tagore verfaßten Vorworts. Allerdings kommt durch diese unenglische, deutlich aus dem Indischen übertragene Ausdrucksweise auch wieder der besondere orientalische Geist, in dem das ganze Werk konzipiert ist, zu überzeugender Darstellung. Es sind buchstäblich die Worte der indischen Phantasie, die hier von den Kunstwerken der Inder reden. Das Interesse an der Welt des Orients, das sich seit einigen Jahren zusehends erweitert und vertieft, ist meines Erachtens in der welthistorischen Krisis begründet, in welcher wir uns befinden, einer Krisis, von deren Tragweite und Bedeutung die uns unmittelbar bewußt werdenden Zustände zweifellos nur relativ belanglose Phasen sind. Sicher aber ist es, daß das Abendland im Begriff ist, eine neue seelische und geistige Verbindung mit dem Orient einzugehen. Diese Einwirkung des Orients kehrt periodisch wieder. Das europäische Denken wird in bestimmten Zwischenräumen immer wieder von der Phantasie des Orients befruchtet. Es ist möglich, hierin eine Sicherstellung des Idealismus und des Religionsgefühls gegen den Amerikanismus und Mechanismus zu sehen, zu welchem unsere materielle Hochkultur drängt. Die zwischen Germanen und Orientalen bestehende Wahlverwandtschaft hat zu mehreren Zeiten im Laufe der geschichtlichen Entwicklung wundervolle Resultate gezeitigt. Ich denke vor allem an die Entwicklung der Germanen unter der Einwirkung des Christentums und an die Kreuzzugsperiode. Die lateinischen Rassen stehen diesem orientalischen Einfluß in geringerem Maße offen und neigen sich entschiedener zu einer Verbindung mit dem mechanisierten Amerikanismus, der unsere Geisteskultur zu untergraben droht. Es ist darum heute fast eine Pflicht gegen das Seelenleben unseres Volkes, den Lehren des Orients von neuem eine Tür zu öffnen. Mag uns auch vieles fremdartig anmuten, es werden sich immer wieder gerade für den Deutschen seelische Beziehungen und geistige Berührungspunkte finden. Die vorübergehende Loslösung von dem gewohnten systematischen Denken, auch auf künstlerischem Gebiete und das Versenken in eine anders geartete Auffassung, kann uns nur von Nutzen sein und die Erstarrung aufheben, in der unser Denken bereits im Begriff ist überzugehen. Mohendra nath Dutt spricht von der Malerei und der Kunst überhaupt in einer Weise, die uns völlig fremd ist und die eben darum neue künstlerische Offenbarungen enthält und neue Erkenntnismöglichkeiten eröffnet. Diese uns wesensfremde Art aber ist die typische orientalische Denkform im Gegensatz zu der europäischen.

Von höchstem Interesse ist die phantasievolle Darlegung des in der Seele des Malers sich vollziehenden Schöpfungsaktes. Erst auf der Grundlage der indischen Konzeption eines allumfassenden, allgegenwärtigen, göttlichen „Prana", mit dem die Seele des Künstlers eine geheimnisvolle Verbindung eingeht — eine Verbindung, die jedoch mit wissenschaftlicher Genauigkeit dargelegt ist — wird aber auch die indische Kunst selbst verständlich. Was der Autor über die Kunst seines eigenen Landes sagt, ist schon deshalb von der größten Bedeutung, weil es den europäischen Vorurteilen bestimmt widerspricht. Es ist noch nicht lange her, seit der Inder angefangen hat, in unserer Sprache von sich und seiner Kunst zu reden, seitdem er es tut, macht sich ein energischer Wille bei ihm

bemerkbar, diese Kunst um jeden Preis vor der „Europäisierung" zu bewahren, deren typische, augenblickliche Gefahr, die Entfremdung von der Natur, die Erstarrung des Seelenlebens, die Entpersönlichung, er klarer sieht als wir. Es scheint, als wäre Indien jetzt in eine Phase des Selbstbewußtwerdens eingetreten und in diesem Zustand des ersten Erwachens, der Erkenntnis seiner selbst und des anderen wird es mit liebevoller Ergriffenheit des Unbewußten in seiner bisherigen seelischen Entwicklung gewahr. Der Inder betont mit leidenschaftlicher Inbrunst die typischen Rassenelemente seiner künstlerischen Produktion, und er sieht die Größe und Schönheit dieser Kunst vor allem in jenem transzendentalen Idealismus, jener religiösen Beseeltheit, welche ihr den ersten Werde-Impuls gab. Ein „kunstgeschichtliches" Werk aus der Feder eines überzeugten Hindus wird daher niemals rein oder auch nur in erster Linie auf formale und technische Gesichtspunkte eingehen. Es wird stets vor allem, um in unserer Sprache zu reden, einen religionsphilosophischen, ethischen und psychologischen Inhalt haben. Aber nur durch dieses Medium wird andrerseits uns Europäern die indische Kunst begreiflich werden, die tatsächlich aus anderen Quellen gespeist war wie die unsrige. Ein Buch wie Mohendra nath Dutts „Dissertation on Painting" ist darum ein Beitrag von höchstem Wert zur Kenntnis der indischen Kunst, denn wir hören darin einen Inder, mit seinen Worten und in seinen Begriffen von den tief im Herzen seines Volkes wurzelnden Vorstellungen reden, die notwendig eben jene Formen hervorbringen mußten, welche den Charakter und die Seele der indischen Kunst ausmachen und die in der europäischen Kunst keine Analogien finden. Es ist ein aussichtsloser Versuch, die indische Kunst nach vorgefaßten europäischen Begriffen verstehen zu wollen. Für jeden, dem es um die wahre Erkenntnis der indischen Kunst zu tun ist, wird darum das Buch des Mohendra nath Dutt von unschätzbarem Werte sein, denn es interpretiert eben das, was uns fremdartig erscheint und was das Typische, das Wesentliche und Ewige der indischen Kunst ist und wofür wir in unserer Philosophie und in unserer Sprache weder die erläuternden Begriffe noch die erklärenden Worte besitzen. Sind wir aber einmal wieder zu einem neuen Verständnis jenes Denkens und Fühlens gelangt, auf dem letzten Endes unsere Religion und darum auch unsere Kunst beruhen, so wird vielleicht das germanische Rassen-Ingenium, das jetzt in Gefahr steht, durch die amerikanische und französische Mechanisierung erstickt zu werden, im Orient eine neue Kräftigung seines Lebenswillens und seines Idealismus erhalten. Robert West.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Karl With, Java. Neue Ausgabe. 48 Seiten und 112 Tafeln. (6.—10. Tausend.) Folkwang-Verlag. Hagen-Darmstadt.

Julius Kurth, Die Primitiven des Japanholzschnittes in ausgewählten Blättern. Mit 42 Tafeln, davon vier in Buntdruck und zwei Signaturen-Tabellen. Verlag von Wolfgang Jeß. Dresden.

Dschung Kuei, Bezwinger der Teufel. Altes chinesisches Volksbuch. Zum erstenmal aus der Ursprache übersetzt und mit Nachbildungen echter chinesischer Zeichnungen veranschaulicht von Prof. Dr. med. Cl. du Bois-Reymond. Gustav Kiepenheuer, Verlag. Potsdam.

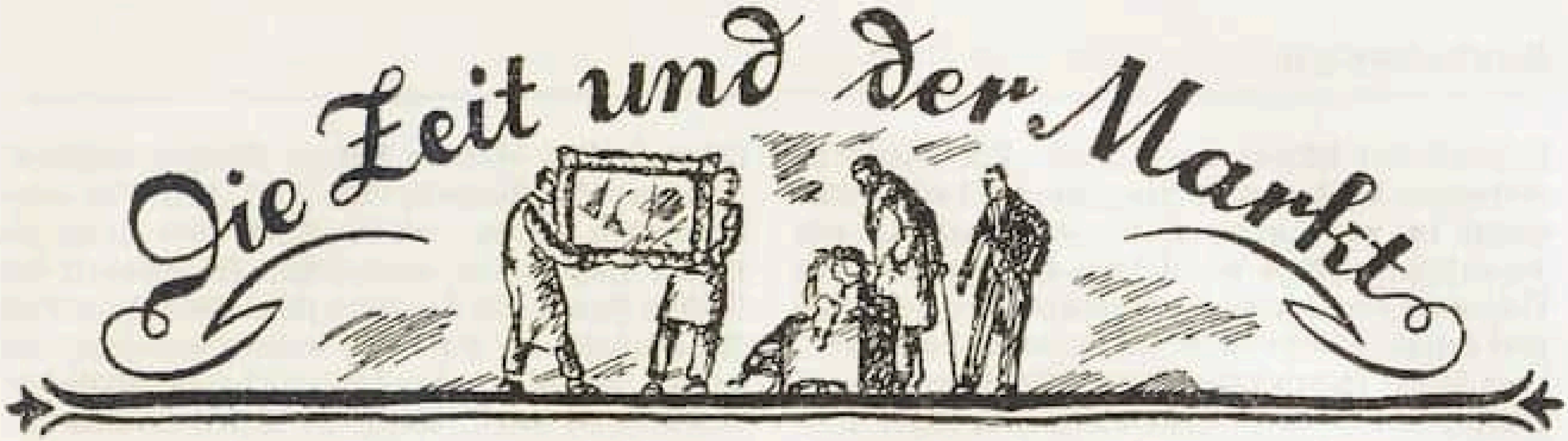
Ernst Zimmermann, Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas. Zweite Auflage. Bd. I: Text. Bd. II: Abbildungen. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig. Erscheint Ende April.

Otto Höver, Indische Baukunst. Jedermanns-Bücherei Verlag F. Hirth. Breslau 1923.

Das Licht des Ostens. Die Weltanschauungen des mittleren und fernen Asiens, Indien-China-Japan, und ihr Einfluß auf das religiöse und sittliche Leben, auf Kunst und Wissenschaft dieser Länder. Herausgegeben von Maximilian Kern. 597 Seiten mit 408 Abbildungen und vier Kunstbeilagen. Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Stuttgart.

Die Buddha-Legende auf den Flachreliefs der Ersten Galerie des Stupa von Boro-Budur Java. 120 Abbildungen auf 40 Tafeln mit kurzer Einleitung herausgegeben von H. Haas. Verlag von Otto Harrassowitz. Leipzig 1923.

Ernst Diez, Einführung in die Kunst des Ostens. Mit 75 Abbildungen. Im Avalun-Verlag. Wien-Hellerau.



Sammlungen

Leihgabe Nemes in der Alten Pinakothek zu München

Der hervorragende Münchner Sammler M. von Nemes hat der Alten Pinakothek eine Reihe ſeiner beſten Bilder als Leihgabe überlaſſen. Die Gemälde ſind nicht im Zuſammenhang ausgeſtellt, ſondern in die einzelnen Schulen und Räume der Pinakothek eingegliedert, ſo daß die Bereicherung des Muſeums eine höchſt organiſche iſt. Weil die hervorragenden Bilder aber gerade dadurch leicht überſehen werden können, ſei das Publikum ausdrücklich auf die Tatſache aufmerkſam gemacht. Weitere Leihgaben von M. von Nemes ſcheinen folgen zu ſollen. Vorläufig handelt es ſich vor allem um zwei Bildniſſe oberdeutſcher Meiſter, um ein Porträt von B. Strigel, ferner um einen B. Daddi (Frauen am Heiligen Grab), um ein Jünglingsporträt von Bramantino, einen herrlichen Tizian, und nicht zuletzt um Grecos Inmaculada Concepcion und den grandioſen Kardinalinquiſitor de Quevara. R.

Oldenburg

Am 27. Februar fand hier unter reger Anteilnahme auswärtiger Gäſte und Muſeumsdirektoren die feierliche Eröffnung des neuen Landesmuſeums für Kunſt und Kulturgeſchichte im alten Schloß ſtatt, das nach einem ſachgemäßen, von Baurat Rauchhold beſorgten inneren Ausbau durch den Direktor Dr. Müller-Wulkow in durchaus vorbildlicher Weiſe eingerichtet wurde. Dieſes neue „Schloßmuſeum“, fortan eine beſondere Sehenswürdigkeit der ſtillen ehemaligen Reſidenz, umfaßt u. a. die Sammlungen des früheren Kunſtgewerbemuſeums, deſſen letzter Leiter, der hoffnungsvolle Dr. Th. Raspe, 1915 in Flandern fiel, um das ſich Oberſtaatsanwalt Rieſebieter beſonders verdient gemacht hat, ferner den vom oldenburgiſchen Staat erworbenen Teil der Galerie alter Meiſter, eine aus dem Beſitz des Staates und des Galerievereins zuſammengetragene moderne Galerie und die Röſicke-Sammlung. Ein ſtattlicher Beſitz alſo, der dringend nach vielen Seiten hin des Ausbaus und der Abrundung noch bedarf.

Stuttgart

Im Landesgewerbemuſeum wurde den bisherigen Sammlungen eine neue Abteilung angegliedert, die ebenſo wie die der Uhren und Muſikinſtrumente eine Spezialinduſtrie des Landes vertritt, nämlich das Spielzeug. Schon ſeit Jahren wurden geeignete Objekte im ſtillen geſammelt, die nun, um einige Leihgaben vermehrt, zu einem anſchaulichen Bild vereinigt werden konnten, das ſowohl die Spiele der Erwachſenen, für deren Ausſtattung bekanntlich das Kunſtgewerbe aller Zeiten in großem Umfange herangezogen worden iſt, als auch das Spielzeug der Jugend entſprechend umfaßt. Der Muſeumsdirektor Prof. Dr. Guſtav E. Pazaurek, der dieſe Sammlung zuſammengebracht hat, hat derſelben aber auch eine moderne Abteilung angegliedert, die verſchiedene der charakteriſtiſchſten Typen namentlich des Holzſpielzeugs der letzten Jahre enthält, ſo beſonders Ergebniſſe gelungener Wettbewerbe, die in den letzten Jahren vom Muſeum veranſtaltet worden ſind. Die Eröffnung ſowohl dieſer Abteilung als auch der infolge der Verlegung des Vortragsſaales weiträumiger angeordneten Muſikinſtrumentenſammlung hat am 19. März in Anweſenheit des Staatspräſidenten und des Arbeitsminiſters ſtattgefunden.

Ausſtellungen

Berliner Ausſtellungen

Kaum ein moderner Maler hat ſo raſche und allgemeine Anerkennung ſelbſt offizieller und geſellſchaftlicher Kreiſe gefunden, wie Willy Jaeckel, Mitglied der Akademie, beliebteſter Lehrer, vielbewunderter „Expreſſioniſt“. Was der Salon Gurlitt jetzt von ihm ausſtellt, wird aber wohl nicht nur den Zweifler beſtätigen, ſondern auch die meiſten Anhänger ſchwer enttäuſchen. Jaeckel iſt zweifellos ein kühner, virtuoſer, auf den erſten Blick intereſſanter Maler geweſen, wennſchon durchaus ſchwülſtig, epigoniſch, theatraliſch. Sein Beſtes waren beſcheidene Landſchaften; immerhin hatten auch die figürlichen Kompoſitionen bei aller frühbarocken Poſe einen gewiſſen Schwung und den Vorzug inhaltlichen Gewichts. Nun aber iſt es völlig ſteriler Bombaſt und nichts als „myſtiſch“ angeſchminkte Leere, was Jaeckel zu geben hat. Dieſe Begabung kann nur durch völlige Umkehr und Beſcheidung vor Unfruchtbarkeit ſich bewahren, und Kritik kann da nicht offen und deutlich genug ſein, ihr dazu zu helfen. Die neuen Bilder tragen gegenüber Früherem eine abſichtliche, pathetiſche Schlichtheit, wuchtige Ein-

fachheit der Körper zur Schau. Vor kosmoramatischen Geländen stoßen enorme Leiber diagonal in verrenktem Getue zenithwärts, wie ausgestopfte Bälge anzusehen, ein Amalgam aus Fidus und dem frühen Archipenko. Ihre Gebärden sind entsetzlich inbrünstig und hymnisch strapaziert, aber bloße Interjektionen im ekstatischen Jargon. Rausch und Andacht haben zugleich etwas Galvanisiertes und eine paradierende Komprimiertheit des körperlichen Ausdrucks. Diese klobigen Figuren mit Flossenhänden und flachen Gesichtern mimen eine theosophisch angehauchte Verzückung, zu der Sonnen, Glorien, Regenbogen, Kometen und geisternde Lichtphänomene die Begleitung zu liefern haben. Statt Innigkeit — Weihedusel, statt Sehnsucht — Krampf, statt echter Gottesahnung — renommistische Affektation. Dies alles durch Riesenformat und die Jaeckel eigene fuchsige Transparenz des Tons einem direkt unter die Nase gehalten. Im Waldbilde selbst müssen die Stämme in den Himmel stürzen, als sollten die Götter gespießt werden. Und noch der einfachste, mit Einfachheit geradezu sich spreizende Bildniskopf ist von einem falschen Geistern umkränzt und von einem fast frömmelnden Gedünke überzogen, bei typischer Wäßrigkeit des physiognomischen Ausdrucks mild vertempelt. Man kennt solche simpel-verschwärmten Gesichter aus vegetarischen Restaurants, — gegen die damit nichts gesagt sein soll. Bei sicherlich subjektiver Lauterkeit ist Jaeckels Malerei in jeder Hinsicht unecht. Sie ist heute, was sie ursprünglich nicht gewesen ist, banal und schal. Sie ist verfangen in einer melodramatischen Pseudoreligiosität. Sie ist das Fiasko eines begabten und (dies sein Positivstes) über Gewohntes hinausstrebenden Künstlers an einer verschwommenen, wahnhaften Wichtigtuerei, die vielleicht wenigstens zu suggestiven Reißern führen würde, wenn sie nicht durch die menschliche Bescheidenheit des Künstlers um ihre Stoßkraft gebracht wäre. Gerade diese Hemmung läßt ein wenig Hoffnung bestehen. —

Neben Dix und vor allem Grosz kann Rudolf Schlichter (ausgestellt bei I. B. Neumann) noch kaum Selbständigkeit und starke Eigenart behaupten. Die Abhängigkeit ist keine nur stoffliche, sondern geht häufig bis in Einzelheiten der Darstellung, der Form, ja der Technik. Schlichter erreicht Grosz weder an satirischen Fanatismus, noch an Schärfe des graphischen Ausdrucks. Er hat nicht annähernd diese Prägnanz der Fratze, nicht diese gellende, eiternde Farbe, diesen stechenden oder widerlich verknautschten Strich wie der geniale Verfasser des „Ecce homo". Aber er strebt auch nicht so sehr danach, die niedrige Brutalität der Brünste, die stinkige Plattheit des biederen Mannes, den Geschwürcharakter der faulenden Welt zu zeichnen, sondern empfindet stärker Leid und Resignation ihrer ins Sexuelle oder Automatische gestoßenen Geschöpfe. Schlichter ist weniger polemisch als sentimental, wobei er sich zuweilen in einer fast an Klimt gemahnenden, nervös hingeräkelten Süßigkeit des verlangenden Leibes gefällt, meist aber doch die tiefere Lage einer apathischen Ergebenheit ins Gelüste findet, den Ausdruck stiller Verlorenheit ins Ausweglose, die sich nicht wehren will gegen die trüben, dumpfen, aber schließlich doch tröstlichen Sensationen des Trieblichen. Neben solchen ihre Laszivität durch eine feine Schmerzlichkeit ausbalanzierenden erotischen Gestalten und Szene: einige Blätter und Bilder, die Zirkus, Prärie, das Abenteuer skizzieren, auch hier auf den Spuren von Grosz. Über ihn kommt Schlichter bei unmittelbarer formaler Anlehnung zuweilen hinaus mit rätselvollen Gruppen von Turnerinnen, mechanischen Figuren, Mannequins und anatomischen Modellen vor qualvoll einförmigen Häuserblöcken, Fensterreihen, Perspektiven: — Zwittern aus Mensch und Prothese, eingeklemmt zwischen die starren Kuben des Systems „Stadt". So grotesk diese schaurigen Kränzchen anmuten, auch ihre Gestalten, ihre Landschaft sind von leiser Passion umschwebt, g amerfüllt und ergreifend. Schlichter, noch eine sekundäre Erscheinung, entbehrt mehr der Eigenart als des Gehalts — und gerade das läßt etwas weit Stärkeres von ihm noch erwarten. —

In der Euphorion-Ausstellung fährt einem Paul Kleinschmidt in die Gebeine, was die Schauderhaftigkeit seiner Lieblingsgestalten, aber auch eine nicht gewöhnliche Kraft des Ausdrucks bewirkt. Man ist heute Grausamkeit der Menschendarstellung gewöhnt, lebt mit einer aufpeitschenden, erschrecken machenden Kunst zusammen, deren polemische Rücksichtslosigkeit man als Zeitausdruck wie als Ferment in einer inhaltsleer gewordenen, unaktuellen Atelierinzucht bejaht. Hier greift die Brutalität aber doch so an die Nerven, daß man schon die Urwüchsigkeit des Stils sich sehr vor Augen führen muß, um die Darstellung als solche zu verwinden — und zwar gerade, weil die eigentlich kritische, revolutionäre Note fehlt. Wozu also diese widerwärtige Galerie verquollener Weiber, denen aus dem halboffenen Korsett das Fleisch scheußlich geballt heraushängt, die uns in möglichst ordinären Haltungen ihre lächerlich aus Stöckelschuhen sich herauswurstelnden Waden und liederlichen Dessous präsentieren? Es hat etwas Monomanisches, immer wieder diese Scheusäligkeit, diese gemeine, watschelnde, hyänische Physiognomie zu geben. Aber der Zugriff imponiert, es ist aus dem Vollen gemalt, die Kaltnadel hat bravourösen Duktus. Die Brutalität des Darstellens, kompositorisch zuweilen an M. Beckmann gemahnend, wirkt sich auch im breiten Schmieren, im rülpsenden Kolorit, im unzimperlichen Radierstrich aus. Ein paar Tierzeichnungen, Säue und dergleichen, lassen die Potenz des graphischen Temperaments am unmittelbarsten genießen. —

Von dem palästinensischen Bildhauer Jussuf

Abbo daneben etwas Graphik, leichthin aufgeschrieben, aber oft unmittelbar im Umriß und eigen in den Antlitzen, die fast an den klassizistischen Typus etwa Prudhons gemahnen, doch statt Kühle eine rassige Schwermut atmen. Abbo ist offenbar daran, ein persönliches Gepräge zu gewinnen. —

Die Gutenberg-Buchhandlung zeigte einige Blätter von E. Godal und G. R. Kobbe, die gewandte, nicht aber sehr anspruchsvolle Begabungen von mehr gefällig-mondänem Zuschnitt zu sein scheinen. Kobbes kleine Landschaftsaquarelle lassen diese pikante Note in ein zartes Stimmungserlebnis einmünden und geben mit ein paar Tönen etwas recht Gewinnendes. —

Der „Sturm" überzeugt auch diesmal nicht von seiner Hausmarke William Wauer, der zweifellos ein viver Kopf, ein geschickter Dekorateur, ein flinkhändiges Kunstfaktotum ist, aber gewiß zu keinem Zoll ein wahrer Künstler. Kein Material und Format, keine Aufgabe, Technik oder Manier, worin er nicht experimentiert, immer mit einem flotten Elan der Kurve, nie ohne Effekt. Groteske und Grabmal, Bildnis und Fensterentwurf wird hingelegt, aber es bleibt eins wie das andre Attrape, Aufmachung. Der stilisierende Schnörkel, der Schmiß, der Dreh, die Volte kommt bei näherem Zusehen bald zum Vorschein. Große Augenhöhlen werden in blockhafte Köpfe gebohrt, eine Mundspalte hineingeschluchtet — aber es ist Komödie und wie mit der Brennschere gemacht. Monumentale Prätention oder kalligraphisches Raffinement, Pose der Energie oder des Cancan — schließlich geht alles über denselben Leisten; Wauer kann leise und kann mit Hallo, aber es ist in jedem Fall Blendwerk. Die Köpfe sind zudem von einer verblüffenden Unähnlichkeit — das heißt einander sehen sie recht ähnlich, weniger den Patienten. Verräterisch die unmittelbare Beziehung zum Geschlinge des Jugendstils; derselbe gebogene Hals, derselbe schlüpfende Kontur, dieselbe wellige Arabeske und spiralige Kurve. Ein Schuß Klinger fehlt nicht, aber was dort Ideologie war, ist hier bare Artistik. Die ist das Positive, aus ihr müßte Wauer ohne alles Flunkern schaffen: vielleicht einen neuen Reklamestil, eine Kinodekoration, einen Lunapark. Er hat zweifellos das Zeug zum Schlager. Aber in der Kunst gibt es keine Schlager, sondern in ihr gilt die Tiefe. Willi Wolfradt.

Dresden

Im Kabinett Erfurth wird das graphische Werk Schmidt-Rottluffs bis in seine jüngste Produktion hinein in vorzüglicher und umfassender Weise gezeigt. Gerade in Dresden, seinem Ausgangspunkt, wird man dessen Entfaltung mit besonderem Interesse verfolgen. In gut gewählten Proben tritt die starke, auf jüngste Entwicklungen so einflußreiche Eigenart dieses Künstlers vor uns hin, die besonders in der Graphik ein starkes Ausdrucksmittel sich geschaffen hat. Man kennt diese Holzschnitte, in denen er Munchs Streben nach Materialgerechtigkeit zu oft krasser Wucht weiterführt, kennt die schroff gefügten, balkig gebauten Szenen und Köpfe, deren Eigenleben in fast gewalttätiger Komposition der Schwarz' und Weiß' besteht, die sich bedrängen, verklammern und befreien. Nicht der Kontur, der Masse selbst, die vorstößt und droht, die in sich selbst zersplittert, vom Gegensatz zerbissen und zernagt wird, trägt den Ausdruck. Schein der Roheit mußte den verletzen, der unter dem harten Pathos dieser Blätter die klare Ausgewogenheit der Gegenklänge nicht vernahm und — bedeutungsvoller für den Künstler — solch Pathos selbst vermag sich nicht zu halten, sprengt sich selbst und gibt den unterdrückten Schwingungen Raum, die, unterdrückt, Erstarrung bloßer Formgebilde zeitigen, die, aufgenommen und gestaltet, dem weitertreibenden Gerüste neues Blut zuführen. Diesen Entwicklungsprozeß — man spürt es deutlich vor den Arbeiten der letzten Jahre — macht auch Schmidt-Rottluff heute durch. Man beachte daraufhin die holzgeschnittenen Köpfe, die lithographische Landschaft von 1922. Hier schwingen die Wege weicher aus, die Masse nervt sich zurück in den Kontur, dort spleißen die Schwarzflächen auseinander vor dem Gegendruck feingestrichener Lagen und Furchen, der Kopf baut sich nuancenreicher auf aus Schicht und Kante. Die Aquarelle am deutlichsten zeigen dies Suchen nach neuer innerer Füllung — mit aller Unsicherheit des Suchens und auch allem Reiz des Neuen. (Die Aufnahme der Aquarelltechnik bezeichnend für dies Streben mit Auflockerung und Vielfalt.) In „Tränke" wurden die verschiedenen Pferde zu ebensoviel Einzelfarbträgern, die im einfachen Gegeneinander — auch formal — den fast zarten Klang ergeben. (Man denkt an Franz Marc und glaubt zu bemerken, wie eine Zeit sich jeweils einer Persönlichkeit typisch bedient, um ein bestimmtes Problem zu lösen, der sich andere dann annähern, sobald dies Problem sie antritt.) Auf den anderen Aquarellen dann die Brechung der Farbe im dichteren Nebeneinander, in parallelen Kurven, Kreisen und Wellen, die irishaft den einen Grundton umschwingen. Im Grunde der gleiche Vorgang wie im Gebiet des Schwarzweiß auf den Holzschnitten: Zerlegung des Hauptakzentes in seine latent in ihm enthaltenen Elemente, Erweichung des Bildes durch Übergänge und Abstufungen, Verfeinerung der Technik, des graphischen wie malerischen Könnens zur durchdiziplinierten, reichen Innenform. Eine Entwicklung, die Schmidt-Rottluff mit manchem Genossen seiner Ausgangsjahre heute gemeinsam durchmacht, die ihn tiefer hineinführen kann in eigenstes Wesen, eine Verinnigung also. Die ihn auch — weiß er der Gefahr der Verweichlichung zu entgehen, eine bei seiner Grundveranlagung kaum zu befürchtende Möglichkeit — zugleich

hinaufführen kann auf Höhen jener „bonne peinture", die letzten Endes doch jede Richtung und Bewegung in den Welten der Kunst erst zu rechtfertigen, ihre Leistungen zu vollenden hat. O. S.

München

Der „Buchladen" in der Ludwigstraße, der sich im vergangenen Monat durch eine Schau von Arbeiten Noldes hervortat, zeigt im März Lithographien von Max Ludwig, die durch flüssige Erfindung und natürliche Verve angenehm auffallen, wenn sie auch stark durch Daumier, Slevogt und andere bedingt erscheinen. Graphik von Karl Ritter, die an gleicher Stelle zu sehen ist, enttäuscht. Sie verfällt meist ins Großsprecherische, das in „vornehmem", ziemlich bekanntem Dialekte vorgetragen wird.

Bei Thannhauser, von dessen bedeutender Liebermann-Schau schon gesprochen wurde, sind Arbeiten des Malers Jan Oeltjen ausgestellt, von denen man nur sagen kann, daß sie geschickt mit den Bildmitteln neuer Landschaftsmalerei schalten.

In der Galerie Heinemann sah man über 50 Gemälde von Richard Pietzsch, die einen Durchschnitt durch die malerische Haltung mancher Kreise der vorigen Generation darstellen.

Die Galerie Helbig zeigte eine Summe Handzeichnungen von Spitzweg, dem nachgerade endlos überschätzten bürgerlichen Heros des 19. Jahrhunderts. F. R.

In der neueröffneten Ausstellung der Graphischen Sammlung unter dem Titel „Meisterwerke der Reproduktionstechnik" sind aus im letzten Jahre zugegangenen graphischen Prachtpublikationen hervorragende Proben zusammengestellt, die vom hohen Stande der photomechanischen Nachbildungsmöglichkeiten stolzes Zeugnis ablegen.

Mit auserlesenen Werken, teils in eigenem, teils in fremdem Verlag sind vertreten die Münchener Kunstanstalten Bruckmann und Hanfstaengl, die Münchener Verlage Hugo Schmidt mit dem Codex Aureus, R. Piper mit den Publikationen der Marées-Gesellschaft, O. C. Recht mit den Veröffentlichungen der neugegründeten Gesellschaft für zeichnende Künste, endlich der Wiener Verlag A. Schroll & Co. mit dem prachtvollen Albertina-Faksimile sowie der Leipziger Verlag B. Tauchnitz mit den Zeichnungen der Sammlung Hofstede de Groot. r.

Rom

Am 11. März ist im Kupferstichkabinett der Corsini-Galerie die XXVI. Ausstellung vor zahlreichem geladenen Publikum eröffnet worden. Sie umfaßt eine Sammlung von Schabkunstblättern aus dem Besitz des Kabinetts, bekanntlich der reichsten graphischen Sammlung Italiens. Die Ausstellung ist in der gewohnten Weise über drei Säle verteilt und bringt neben den Inkunabeln der Schabkunst, den Werken der Niederländer Wallérnat Vaillart und Dusart, eine bedeutende Kollektion der großen englischen Stecher des 17. und 18. Jahrhunderts zur Schau. Besondere Bedeutung erhält die diesmalige Veranstaltung dadurch, daß hier zum erstenmal zwei Bilder zu sehen sind, die von jetzt ab dauernd ihre Aufstellung in den Räumen der Galerie finden sollen. Das erste ist das durch die Schenkung des Fürsten Ruffo in die Galerie gelangte Doppelbild des Musikers Verdelotti und des Sängers Ubretto, das von E. Ravaglia dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben worden ist. Das zweite ist eine bisher unbeachtet im Magazin aufbewahrte Replik der fälschlich so genannten „Fornarina" Sebastianos, das auf diese Weise wieder einmal zur Diskussion gestellt wird. L. S.

Salzburg

Das Salzburger Museum eröffnet Anfang April zum 200. Todestage des österreichischen Barockbaumeisters Fischer von Erlach eine Ausstellung aller nachweisbaren Zeichnungen und Briefe des Meisters und seines Sohnes, dazu alle Darstellungen ihrer Werke nach Photographien und Stichen.

Zürich

Im Zürcher Kunsthaus ist am 11. März die erste große Kollektivausstellung Max Pechsteins in der Schweiz, die rund siebzig Ölbilder und dazu eine Fülle von Graphik vereinigt, eröffnet worden. Dr. Hans Trog, der ausgezeichnete Kunstkritiker und Feuilletonredakteur der Neuen Zürcher Zeitung, urteilt über den Eindruck der Veranstaltung in einem Aufsatz der N. Z. Ztg. wie folgt: „Das Wagnis ist ausgezeichnet gelungen: was im Kunsthaus von Werken dieses heute in erster Linie genannten deutschen Künstlers zusammengekommen ist, aus privatem, aus Kunsthändler-, aus des Künstlers Besitz, das vermittelt einen Begriff von dieser blühend-saftigen, draufgängerischen, temperamentvoll gesättigten Kunst, wie man ihn sich schöner, anregender, eindringlicher kaum vorstellen kann."

Von Künstlern und Gelehrten

Der schwedische Historien- und Porträtmaler G. J. O. Graf von Rosen ist kürzlich im Alter von 80 Jahren in Stockholm gestorben. Er war früher Direktor der Stockholmer Akademie und verschiedene seiner Gemälde aus der schwedischen Geschichte befinden sich in der Stockholmer Nationalgalerie. — Die Akademie der Künste in Berlin hat einige Neuwahlen vorgenommen, die kürzlich die Bestätigung durch den Kultusminister erfahren haben. Danach wurden von bildenden Künstlern in die Liste als neue Akademiker aufgenommen: Karl Hagemeister, Werden, Karl Hofer, Berlin, Edvard Munch,

Christiania, der Finne Axel Gallèn und die beiden schwedischen Architekten Ragmar Oestberg und Karl Westmann. — Aus Kopenhagen kommt die schmerzliche Kunde, daß Emil Hannover, der Direktor des dortigen Kunstgewerbe-Museums und der Hirschsprungschen Sammlung im Alter von 59 Jahren gestorben ist, noch bevor er das von ihm vor Jahren begonnene große Unternehmen eines keramischen Handbuches vollenden konnte, über dessen ersten Band gerade letzthin an dieser Stelle (Cicerone, Jahrg. 1922, S. 304) ausführlich gesprochen worden ist. Ob jemals ein Fortsetzer oder Vollender des Gesamtunternehmens zu finden sein dürfte, erscheint bei der universalen Begabung Hannovers mehr als zweifelhaft. Denn dieser war nicht nur ein Kenner von Weltruf, sondern auch ein künstlerisch außerordentlich fein empfindender Mensch, dem nicht zuletzt Kopenhagen den Ruf seiner Sammlungen verdankt, deren schönste die dem Verstorbenen unterstellt gewesen ist.

Verschiedenes

Brüssel

Im Vororte Berchem bei Brüssel wird am Ende des Leopold II-Laan die Anlage einer Gartenstadt geplant. Es ist mit der Ausführung auch bereits begonnen worden; sie liegt vornehmlich in den Händen des wallonischen Architekten V. Bourgeois. Um für seine sehr fortschrittlichen Auffassungen die breitere Öffentlichkeit zu gewinnen, hat Bourgeois in Brüssel eine Ausstellung seiner Grundrisse und Modelle eingerichtet, mit der sich die Kritik lebhaft beschäftigt. Bourgeois gehört zu der kleinen aber energischen Gruppe belgischer Baumeister, die sich gegen die ewige Wiederholung historischer Stile auflehnen. Seine Cité moderne soll einen sehr einfachen, sparsamen Baustil aufweisen und namentlich dem Arbeiterhaus zugute kommen. Der architektonische Rhythmus dieser platt abgedeckten, mit uniformen Türen- und Fensterrahmen ausgestatteten Häuserwürfel entsteht durch die Lage, welche ihnen der Architekt an der Straße zuweist. H.

Rom

Monf. Giuseppe Cascioli hat zwei Dokumente aus dem Archiv der R. Fabrica di S. Pietro entdeckt, die beweisen, daß das S. Maurizio und die für Maximianus kämpfenden Christenlegionen darstellende Gemälde im Studio del Mosaico im Vatikan, von Carlo Pellegrini, 1640, für die nach dem Heiligen benannte Kapelle in der (damals) neuen Basilika gemalt worden ist, und nicht, wie bisher angegeben war, von Bernini. Das auf Leinwand gemalte Bild mißt 360×240 cm. A. C.

Stuttgart

Das württembergische Landesamt für Denkmalpflege veranstaltet vom 9. bis 13. April dieses Jahres für Geistliche, Angehörige des Lehrerberufes, Bau- und Museumsbeamte eine wissenschaftliche Führung durch das obere Neckar- und Donautal. Die Fragen der Vorgeschichte, römischen und alemannischen Besiedlung werden vor den Denkmälern und in abendlichen Vorträgen von Landeskonservator Prof. Dr. Goeßler behandelt, durch die kirchlichen und weltlichen Bauwerke führen die Professoren Dr. Baum und Dr. Fiechter. Die Führung beginnt am 9. April in Rottweil und leitet über Mühlheim a. D., Fridingen, Bronnen, Wildenstein, Beuron, Sigmaringen, Scheer, Ennetach, Mengen, Riedlingen, Heiligenkreuztal nach Zwiefalten.

Anmeldungen sind an das Landesamt für Denkmalpflege, Stuttgart, Neckarstraße 8, zu richten.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Frankfurt a. M.

Rud. Bangel versteigert im Anschluß an die Frankfurter Frühjahrsmesse am 24. April Gemälde alter Meister aus der Frankfurter Sammlung des Freiherrn Adolf v. Holzhausen und aus deutschem Museumsbesitz, ferner die Antiquitätenkollektion eines bekannten süddeutschen Sammlers, die antike Teppiche, flämische und Aubusson-Gobelins, Möbel Louis XIV., Louis XV., Louis XVI., Empire und Biedermeier, weiterhin Holzplastik, Bronzen, Gläser, Porzellane deutscher Manufakturen, Fayencen und Alt-Chinastücke umfaßt. Bei den Bildern überwiegt die holländische Schule des 17. Jahrhunderts. Von Jac. Gerritsz Cuyp ist ein Mädchenbildnis von 1636 katalogisiert, von Jan van Goyen eine bewegte See mit Schiffen aus der besten Zeit (datiert 1652), von Willem Kalfs ein Stilleben (datiert 1643), von Dirk van Valkenburgh ein „toter Hase" von 1704, von Egbert van Heemskerk drei bezeichnete Genreszenen, zwei bezeichnete Stadtansichten von Jan van der Heyden, eine bezeichnete Mondlandschaft von Aert van der Neer, ein Stilleben von Pieter Claesz, Landschaften von Cornelis Decker, Griffier, Momper, Moucheron, Daniel de Bondt von 1662, eine bezeichnete Dünenlandschaft des seltenen und gesuchten Lodewijk de Vadder, ein Porträt der Herzogin Elisabeth von Brabant von Franz Pourbus aus dem Jahre 1603, eine oranische Prinzessin von Jan Meytens, Genrebilder von Laurence Neter (bezeichnet), Toornvliet, Craesbeeck, Horemans. Neben zwei erwähnenswerten Cranachporträts Luthers und seiner Frau und einer Madonna von Januarius Zick, enthält der Katalog Werke der primitiven bis reifen deutschen, flämischen und italienischen Schule.

London

Am 4. Mai und dem darauffolgenden Montag wird bei Christie die bekannte Brownlowsche

Sammlung alter Meister zur Versteigerung kommen. Die Auktion wird wahrscheinlich die Sensation der Saison werden. Der größere Teil der Sammlung war von Sir Abraham Hume (1749 bis 1838) zusammengetragen worden. Das wichtigste der italienischen Gemälde ist eine „Anbetung der Hirten“, die gewöhnlich Giovanni Bellini zugeschrieben wurde, wahrscheinlich aber von Vicenzo Catena stammt. Ferner sei erwähnt eine „Hl. Familie mit Engeln und Heiligen“ von Cima da Conegliano. Sechs weitere Gemälde sind unter dem Namen Tintorettos, dreizehn unter demjenigen Tizians angeführt, sind aber wahrscheinlich Kopien. Unter den holländischen und flämischen Meistern befindet sich ein Cuyp (Ansicht der Maas bei Dordrecht), von dem Abraham Hume Waagen erzählte, daß man ihm £ 3000 dafür angeboten habe. Ruysdael ist mit vier Gemälden vertreten, darunter eine Landschaft mit einer Pferdegruppe. Dann: Van Dyck, Porträt des Anton Triest, Bürgermeisters von Gent. W. van de Velde, Schlacht zwischen der englischen und der holländischen Flotte. Rubens, Zusammenkunft zwischen Ferdinand, König von Ungarn, und dem Kardinal-Infanten bei Nördlingen, ein Entwurf zum Gemälde im Wiener Hofmuseum.

r.

* * *

Bei Sotheby, Wilkinson & Hodge wird vom 9. bis 11. Mai der wertvolle Nachlaß an Kunstwerken versteigert, den die Brüder Max und Moritz Rosenheim, die aus Würzburg stammten, vor mehr als einem Menschenalter mit feinem Geschmack und wissenschaftlichem Eifer zusammengebracht hatten. Namentlich Max Rosenheim, der ältere der während des Krieges verstorbenen Brüder, war ein von den Fachleuten geschätzter Kenner, der keine Mühe scheute, den Dingen auf den Grund zu gehen. Werke der Goldschmiedekunst, deutsche und italienische Bronzen und Medaillen, Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Schmelzarbeiten, kunstreiche Instrumente bilden den Hauptbestand dieser Versteigerung! Viel kostbares deutsches Kunstgut wird in fremde Hände übergehen! Der mit einigen Lichtdrucken geschmückte Katalog der Versteigerung ist ein magerer Trost für den Verlust einer liebevoll geschaffenen Sammlung, die das Wissen und den Geschmack ihrer Besitzer zu einer reizvollen Einheit verbunden hatte.

R. Graul.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Die Kunsthandlung Fritz Gurlitt hat kürzlich ein graphisches Kabinett, Viktoriastraße 20, und einen Antiquitätensalon, Lützowstraße 73, eröffnet.

Dr. Karl Schwarz, der langjährige Mitarbeiter unserer Zeitschrift, hat in Berlin W, Aschaffenburger Str. 20, eine neue Kunsthandlung eröffnet. Gewählte Qualitäten aus der holländischen Schule des 17. und der deutschen und französischen des 19. Jahrhunderts, Gemälde und Handzeichnungen, ferner spezielle moderne Graphik sind hier vornehmlich zu finden.

Hugo Perls hat in der Bellevuestr. Nr. 10 in neuen Räumen seine Kunsthandlung eröffnet, die reich an erlesenen Dingen ist, und ladet zur Besichtigung derselben ein.

Hamburg

Die bekannte Frankfurter Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co. hat in Hamburg, Dammtorstraße 36/38, eine Filiale eröffnet und ladet zu deren Besuch ein.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 7	12. April	Heft 7	5. April
„ 8	26. April	„ 8	19. April
„ 9	11. Mai	„ 9	3. Mai

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Deutsche Wandteppichmanufakturen im 18. Jahrhundert / Die Bildteppichmanufakturen in den Markgrafschaften Bayreuth und Ansbach

Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln *Von H. GÖBEL*

I. Erlangen

Christian, ein Sohn des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg, übernimmt nach dem Erlöschen der älteren fränkischen Hohenzollern 1603 die Regierung der Markgrafschaft Bayreuth. Er ist ein überzeugter Anhänger des protestantischen Glaubens, ein unentwegter Gefolgsmann Gustav Adolfs. Ströme der Not ergießen sich über das fränkische Land. Sein Enkel Christian Ernst verficht mit nicht minderem Eifer die Sache des Protestantismus. Die ersten Jahrzehnte seiner Regierung (seit 1661) sind mit kriegerischen Ereignissen ausgefüllt, er kämpft mit dem Großen Kurfürsten gegen Frankreich, wird kaiserlicher Feldmarschall, verrichtet 1683 Heldentaten beim Entsatze von Wien. Die Unternehmungen, zumeist von Erfolgen gekrönt, vermehren den Ruhm des kriegsgewohnten Fürsten, sie erschöpfen zugleich in erschreckendem Maße die Kassen der ohnehin durch die Leiden des Dreißigjährigen Krieges verarmten Markgrafschaft. Christian Ernst sieht als Kind seiner Zeit zwei Auswege, die Goldmacherei und die Begründung lebensfähiger Manufakturen. Das erste Gebiet kann füglich unerörtert bleiben, das zweite verdient im Interesse unseres Stoffes eingehendere Berücksichtigung.

Die Aufhebung des Ediktes von Nantes (18. Oktober 1685), eine der politisch törichtsten Handlungen Ludwigs XIV., treibt Tausende der tüchtigsten Kunsthandwerker aus der Heimat. Das Ausland nimmt die Refugiés, von deren Tätigkeit es sich eine starke Belebung der heimischen Unternehmungen verspricht, mit offenen Armen auf. Bereits im Jahre 1681 versuchen die französischen Reformierten den Markgrafen zur Einwanderungsgenehmigung und Gewährung entsprechender Privilegien zu bewegen. Der Versuch scheitert an dem Widerstreben des lutherischen Konsistoriums, das der Not der reformierten Brüder nur wenig Verständnis abgewinnt. Es bedurfte erst der eifrigen Arbeit des französischen Agenten du Cros, um den Markgrafen, richtiger gesagt, den widerspenstigen Geheimen Staatsrat und das Konsistorium zum Einlenken zu bringen. Im Oktober 1685 trifft aus der Schweiz — der erste Zufluchtsort der Emigranten — eine Abordnung der Einwanderungslustigen unter Führung von Jean de la Porte und Claude Brousson am Hofe ein. Am 27. November 1685 ergeht das markgräfliche Edikt, das den Refugiés alle Rechte der Landeseingesessenen sowie die freie Ausübung des reformierten Ritus zusichert, ihnen ferner erhebliche Beihilfen für die zu gründenden Manufakturen und Steuerfreiheit auf fünf bzw. zehn Jahre in Aussicht stellt. Du Cros regelt den Einwanderungsstrom, der sich seit 1686 über das Bayreuther Gebiet ergießt. Als Niederlassung für die Gewerbetreibenden unter den neuen Landeskindern wird in erster Linie die Residenz Erlangen vorgesehen, die eine entsprechende Erweiterung erfahren soll. Am 14. Juli 1686 wird in „Neuerlang" — 1701 wird die Bezeichnung „Christian-Erlang" amtlich eingeführt — der Grundstein der reformierten Kirche gelegt. $1^1/_4$ Jahre später erheben sich bereits die Mauern des Gotteshauses, etwa 40 Siedelungsgebäude sind im Entstehen. Einzelheiten führen zu weit. Das Zusammenarbeiten der Einheimischen und der Zugewanderten läßt oft zu wünschen übrig, es fehlt an dem notwendigen Handwerksgerät — der Bau der Wirkerstühle gerät ins Stocken — und an Rohmaterialien, namentlich an Wolle. Verhältnismäßig rasch kommt die Strumpfwirkerei in Gang, ein Fabrikationszweig, der sich besonderer Vorliebe erfreut — so auch in Berlin, Hameln und Hannover —, die Wandteppicherzeugung macht gute Fortschritte, mit der Herstellung von Seidenwaren, denen der genügende Absatz fehlt, hapert

es bedenklich. 1687 hebt sich die Einwanderung in besonders starkem Maße, insgesamt werden etwa 800 französische und 600 salzburgische Flüchtlinge gezählt. Am 15. August des gleichen Jahres gewährt der Markgraf den Zugewanderten einen eigenen Gerichtshof; die Anlage der Personallisten ermöglicht die Nachprüfung der Berufstätigkeit. In dem „Estat des refugiés de France qui habitent a Barheit (!)" vom Oktober 1686 erscheinen „Jean de Chaseaux de Buisson (Aubusson) en la Marche, tapissier, sa femme et quatre enfants". Der Meister gehört einer der angesehensten Wirkerfamilien von Aubusson an. Sein Ahnherr François betreibt um 1580 ein ansehnliches Atelier, der zum katholischen Bekenntnis zurückgekehrte Zweig der Familie ist noch im 18. Jahrhundert in der Heimat tätig, Antoine Dechazaulx — die Schreibweise des Familiennamens wechselt ständig — gründet in Autun (1700), Étienne und Jacques eröffnen in Bordeaux (1661), ein zweiter Jacques in Limoges (1685) selbständige Manufakturen.

Die Nachrichten über das Erlanger Atelier des Meisters Jean fließen spärlich. Ich habe vergebens versucht, in den einschlägigen Akten der Archive Bamberg und Nürnberg weitergehende Aufschlüsse zu ermitteln. Daß die Manufaktur nicht ohne Erfolg arbeitete, beweist das „Inventarium über die im Hochf. Schloß vorhandenen Meublen und andere Sachen mehr, wie solche befunden worden den 28. Januarii Anno 1721"[1].

Leider werden die sechs Folgen mit insgesamt 34 Teppichen — sechs hingen zuvor in der reformierten Kirche — nicht näher erläutert: „. . . gewürckte Tapeten von Erlanger Arbeit." Klar äußert sich dagegen die „Consignation über sämtl. im Hochfl. alten und neuen Schloß zu Bayreuth vorhandenen Meubles und Geräthschaften", beschrieben bei der am 15. Aug. 1785 vorgenommenen Revision[2]. Es hängen „im ersten Vorzimmer der Frau Herzogin Durchl.:

Vier Stück Tapeten von Hautelisse, die vier Elemente vorstellend, von Dechasseaux.

Im Audienz-Gemach: Fünf Stück Hautelisse mit braunem Grund und bunten Götter-Figuren und Decorationen, so von Erlang heraufgekommen". Im neuen Hochfürstl. Residenzschloß befinden sich „Ein gewürcktes Portrait in schlechter Rahm, einen alten Bettelmann vorstellend, von Oechsler". Ich erwähne das Stück, trotzdem kein Manufakturenhinweis auf Erlangen deutet, aus dem Grunde, weil das Dechazauxsche Atelier nachweislich Porträtwirkereien fertigte. Die Elementenfolge von vier Behängen finden wir wieder unter Nr. 69 in dem „Inventarium über die in den Zimmern des alten und neuen Schlosses in Bayreuth befindlichen Meubles (10. September 1798)[3].

Die Groteskenfolge (fünf Behänge) erscheint diesmal mit blauem Grunde. Es ist schwer zu entscheiden, ob die in den Verzeichnissen erwähnten Serien den Ateliers des älteren Jean Dechazaux (gest. 12. Dezember 1728 im Alter von 66 Jahren) oder der Werkstatt des gleichgenannten Sohnes (um 1700 geboren; die Mutter Françoise ist eine Angehörige des Aubussoner Wirkergeschlechtes Nermot) entstammen. Jean II. Dechazaux führt 1727 Judith Roman zum Altare, er übernimmt mit seinem jüngeren Bruder Rudolph die väterliche Werkstatt, sein Ableben fällt auf den 21. Mai 1779. Aller Wahrscheinlichkeit nach arbeiteten im wesentlichen Vater und Sohn nach den gleichen Modellen, die Kartons stammen zum Teil noch aus Aubusson, u. a. die Folge der Elemente, die die bekannte Le Brunsche Gobelinserie mit gewissen Vereinfachungen und Abänderungen kopiert. Über die Art des Betriebes des jüngeren Dechazaux gibt ein Aktenstück im Kreisarchive Bamberg[4] genaueren Aufschluß.

Meister Jean wendet sich unmittelbar nach dem Ableben des Vaters an die hochfürstliche Regierung mit der Bitte, auch ihm die Befreiung von „Zug Wacht und Einquartierung" zu gewähren. Die Bewilligung wird unter dem 3. Oktober 1729 ausgesprochen. Bereits vor 1732 erfolgt die Ernennung zum „Hoff Tapizier". Der Betrieb

[1] Archivalien des Kreisarchives Bamberg. Rep. 188 II Nr. 1675 (235/13).
[2] Arch. des Kreisarchives Bamberg. Hofkammerarchiv. Rep. 207, Nr. 45 (242/17). Bd. S. 77/78.
[3] Hofkammerarchiv. Rep. 207, Nr. 45 (242/17). Heft S. 6.
[4] Rep. 125, S. 125, Nr. 22.

vergrößert sich. Dechazaux bittet in Anbetracht der Bedeutung seines Unternehmens um „befreyung von Classengeld und allen bürgerlichen Oneribus vor ihn und drey biß vier seiner verheyratheten Gesellen" auf die Dauer von 10 Jahren. Das Gesuch wird unter dem 17. September 1732 genehmigt, die Verlängerung erfolgt am 21. Dezember 1742. Beim dritten Male (1752) entstehen Schwierigkeiten. Es geht augenscheinlich Herrn Dechazaux zu gut, seine ehrsamen Mitbürger vermerken es recht übel, daß die Überschüsse der Manufaktur es dem Meister ermöglichen, den väterlichen Besitz durch Erwerb des Mercierschen Anwesens abzurunden. Die Hochfürstliche Amtshauptmannschaft ersucht Bürgermeister und Rat um ihre Ansicht; das Gutachten vom 25. Mai 1752 äußert sich ausführlich über den Dechazauxschen Betrieb: „Allermassen Supplicant dergleichen Befreyung 1) allschon von ao 1729 bis hierher genossen, und jezo neuerlich erst 2) das Mercierische Hauß, welches, Ausweiß des Lager-Buches, Anno 1721 erst erbauet und von des Supplicanten Hauß, so Anno 1704 erbauet worden, allezeit separirt gewesen, käuflich an sich gebracht, folglich, wenn auch 3) seine durchgängige Befreyung von allem gemeinen Mitleiden in die Ewigkeit hinaus erstrecket werden wolle, 4) nichts, als ein allgemeines bürgerliches gravamen nach sich ziehen würde, weilen doch 5) die gut und treuwilligen bürgerlichen contribuenten die Last der allgemeinen Mitleidenschaften alleine übertragen — und solcher gestalten singuli cives cum singulis verkürzet — oder wohl gar verdorben werden müssten. Wobey 6) nicht vorbey zu lassen, dass *Supplicant Dechazaux in besonders guten Umständen sich befinde*, und, indeme er 7) von Serenißimo, oder doch überhaupt in hiesiger Handels-Stadt, seine gute Nahrung finde, doch billig seye, dass Supplicant auch mit der gemeinen Bürgerschaft, die ein würkliches Gewerb treibe, hebe und lege. Die a Serenißimis regnantibus dem Supplicanten mildest verliehene Begnadigungen, wären, dem diesseitigen geringen Ermessen nach, 8) anfänglich in Absicht auf Herbeyhol- und Emporbringung derer Fabriquen gemeinet, wann aber 9) *die fabriquen so lange Zeit in ihrem beständigen Flor stünden*, so merke man diß Orts nicht ab, warum just dem Eigensinn eines einzigen Mannes und civis so vieles contra salutem publicam nachgesehen werden solte, da besonders 10) so viele Land-Tags Recesse die Exemtiones der particulair-Personen von selbsten einschränkten." Der Amtshauptmann stellt sich auf den gleichen Standpunkt und warnt vor den „üblen Consequenzien". Dechazaux behauptet, das Merciersche Anwesen sei durch verwandtschaftliche Beziehungen schon seit langem zum größeren Teile sein Eigentum — „Dont mon Pere defun a donné par Testament a ma Soeur Mercier, de laquelle Maison entiere mon dit Pere posedoit les meme Privilleges..." —, er brauche notwendig die Räume zur Vergrößerung der Manufaktur. Markgraf Friedrich wählt einen Ausweg, er verleiht die Privilegien auf weitere drei Jahre „jedoch ultimato und ohne weitere prolongation angedeyhen zu lassen". Kurz nach Ablauf der Frist erscheint Dechazaux mit einer umfangreichen Eingabe (19. August 1755)[1]. Er klagt in beweg-

[1] „... Maintenent, je prendray auec humilité l'hardièsse de répresenter a S: A: S: le triste etat ou il a plut a Dieu de me reduire, en m'Enleuent de ce monde, le seulfils que j'avoit, agé, de 19 ans, sur le quel je fondoit toute esperance humaine, pour le soutien de ma manufacture, par les talens qu'il avoit aquis par l'aidé de Dieu, audesus des forces de son âge.

Ainci ce catastrof. joint a la cessation de mes privileges, m'insite a cessair la manufacture de Tapisseriée. mais j'en ay remis la décision a la gracieise intention de Son Altesse Serenissime, quoi que le dernier Decret de prolongation que S: A: S: a eût la grace de m'acorder (dont j'ay si joint copié) ne me fait nullement esperer la prolongation après 1755. nopstan cette apparence, je n'ay pas voulut cessair le traueil, jusquà ceque j'aye fait mes tres humbles representation, a S: A: S: dont voici la teneur.

1. Une manufacture de Tapisseriée, ne peut qu'etre ûtile et honorable a S: S: S: de meme qu'a l'Etat.

2. Les ouvriez consument leur Salaire dans la Ville ne ne peut qu'etre auantageuz a la consonsion et a la societé.

3. Le peu du prevenut des vantes des Tapisseriée faites au seigneurs ètrangers, ètent consumé par ma familles produit le meme auantage.

lichen Worten das Ableben seines einzigen neunzehnjährigen Sohnes „sur lequel je fondoit toute esperance humaine, pour le soutien de ma manufacture, par les talens qu'il avoit aquit par l'aidé de Dieu, au dessus des forces de son âge". Sollte zu dieser Katastrophe auch noch der Verlust der ihm bislang gewährten Privilegien kommen, müsse er endgültig die Manufaktur schließen. Es folgt eine Reihe von Gründen, die die Weitergewährung im Interesse des Landes als dringend erscheinen lassen. Der Markgraf hat ein Einsehen; die Privilegien werden bis 1759 verlängert. Hiermit schließen die aktenmäßigen Unterlagen. Es entzieht sich meiner Kenntnis, ob die Vergünstigungen bis zum Ableben des Wirkers (1779), der augenscheinlich noch im hohen Alter seine Kunst übte, in Kraft blieben. Leonhard Freyesleben erwähnt 1775 in seiner Zusammenstellung „Das ietzlebende Erlangen" als Tapetenmacher: Monsieur Jean Dechazaux. Der „Grundriß der Hochfürstl. Brandenburg. Hauptstadt Erlangen" vom Jahre 1751 nennt die Straße, in der die Manufaktur des Meisters sich befindet: „Jean de Chazaux, Hoftapetenmacher wohnt in der Bauhofgasse." Joh. Georg Baumgärtel und Conrad Hönig, die unter der Rubrik „Tapezierer" erscheinen, sind keine Wirker, sie üben ihr Handwerk in dem Sinne des heutigen Sprachgebrauches. Nicht anders zu bewerten ist die Tätigkeit des Hoftapissiers Joh. Friedr. Ordnung, der Nachfolger des Andreas Ordnung; Vater und Sohn finden in dem Hoch-Fürstlich-Brandenburg-Culmbachischen Adreß- und Schreib-Calendern von 1739, bezw. von 1743 bis zu Ende der sechziger Jahre (1766) Erwähnung. J. Fr. Ordnung erscheint noch 1781 in dem Hochfürstlichen Brandenburg-Onolzbach- und Culmbachischen Genealogischen Calender und Adreßbuch, Anton Joseph Ebole arbeitet als Hilfskraft in den Jahren von 1750—1758.

Die Erinnerung an das Atelier der Dechazaux bleibt lange im Volksbewußtsein lebendig; noch jetzt ist den Einwohnern Erlangens das Schafferhaus wohlbekannt. Ein glücklicher Zufall hat uns die wesentlichsten der von dem jüngeren Jean Dechazaux ausgeführten Folgen in signierten Exemplaren erhalten. Eine vollständige Elementenserie birgt die alte bischöfliche Residenz in Passau, das jetzige Landgericht[1]. Nach dem Übergabeverzeichnis von 1803 waren verschiedene Räume mit mehr oder minder reich gewirkten Wandteppichen ausgestattet. Den ehemaligen Audienzsaal, das jetzige Präsidialzimmer, schmücken sechs Bildteppiche, die der Manufaktur des Jean Dechazaux — signiert: I. D. CHAZAUX A ERLANGEN — entstammen. Sie schildern die vier

---

Si on contre balance, ce qu'il en coute directement a S: A: S: lon trouvera que c'et le seul, article du droit d'industriée qu'on paîe anuëllement, pandans qu'on fait trauaillier, que le gracieux Decret de S: A: S: m'exente. mais cessent le trauail, le droit d'industriée cesse par soi-meme. il me reste plus qu'a parler des charges de ville, dont le meme Decret m'exente. mais cessent le trauail, sur tout, a la sortiée du seruice de plusieur souverins concecutif, j'espere d'en être êxenté, en viuent du peu des biens qu'il a plut a Dieu de me départir. ainsi cet article tomberoit ausi de soi meme, celon les déclarations.

Par les trois articles si d'esus S: A: S: poura voir le quel et plus avantageux de m'acorder la continuation du gracieux Decret ou de l'anuller.

Si la cessation de mes privileges et par disgrace j'ignore jusqu'a present le suiet. Si ce n'et pas, il me seroit for sencible, apres auoir servit S: A: S: Gorge Guiliome, et S: A: S: Gorge Frederic Charle de glorieuse memoire, et Votre Altesse Serenissime, jusqu'apresen, sen interuption. je dit dont, qu'il me seroit for sensible d'etre régetté des grace de S: A: S: dans mes vieus jours.

Enfin si S: A: S: at à grê, que je continue a trauaillier, je Supplie tre humblement S: A: S: d'auoir êgar a mes tres humbles et soumisse representations, en accordent a son tres fidelle serviteur, la continuation du gracieux Decret, auec les meme privileges, pour le reste de ma vie, atendent vue gracieuse résolution, je demeure auec un profond respec de

Votre Altesse Serenissime
le tres humble et tre
obeissent serviteur et suiet
Jean de Chazaux Tapissier de la Cour."

Erlang ce 9. aout 1755.

[1] Dr. M. W. Schmid, Die alte bischöfliche Residenz in Passau: Der Bayerische Wald in Vergangenheit und Gegenwart. 7. Jahrgang 1909, S. 2 ff.

Pastorale. Schloßmuseum zu München. Manufaktur des Jean II. Dechazaux zu Erlangen.

Gewirktes Bildnis des Geheimrats von Superville. 1754.
Landesmuſeum Braunſchweig.
Manufaktur des Jean II. Dechazaux zu Erlangen.

Elemente nach den Kartons von Charles Le Brun — die Bordüre ist der „Erde" entlehnt —; den Raumabmessungen entsprechend ist die Serie durch eine fünfte umfangreiche Wirkerei „den Himmel" — Atlas trägt das Planetarium, eine zweite Gestalt unterstreicht den Gedankengang, im Hintergrunde lagern Ruine und Tempelhalle — sowie den „Behang mit den Winden" nach unbekanntem Vorbilde erweitert. Die Folge dürfte aus der Zeit um 1730—1735 stammen, sie wurde unter Fürstbischof Joseph I. Dominikus v. Lamberg erworben (1723—1761). Die Serie ist dank der eifrigen Bemühungen des Herrn Landgerichtsdirektors Dr. Kalb, der mir liebenswürdigerweise die Abbildungen der Teppiche in Aussicht stellte, instand gesetzt. Es ist zu bedauern, daß die Bordüren zum Teil wieder eingeschlagen wurden.

Ein Behang der Groteskenreihe tauchte 1920 im Stuttgarter Kunsthandel auf, sie dürfte inzwischen in den Besitz des Münchener Schloßmuseums übergegangen sein. Von gelblichem Grunde erheben sich Grotesken, in matten Farben gehaltenes Rankenwerk faßt die Nische mit dem Gotte. Die Arbeit ist ziemlich grob, die Ausführung erinnert durchaus an die zeitgenössischen Arbeiten Aubussons. Die Signatur nennt in der braunschwarzen Wirkerkante I. D. CHAZAUX A ERLANG als Erzeuger. Die Bordüre verwendet die üblichen Blumenmotive.

Wesentlich lebhafter im Ton gibt sich ein zweiter, gleichfalls voll signierter Teppich im Münchener Schloßmuseum (s. Abb.). Der Behang kann sich nach Art und Güte der Ausführung durchaus mit den besseren Aubussonarbeiten messen. Im Vordergrunde vergnügt sich der Hirt mit einem primitiven Musikinstrument, eine Magd melkt die Kuh. Bäume, Gebüsch, blühendes Pflanzenwerk fassen die malerische Szene. Im Fond erhebt sich eine bergige Landschaft, am Fuße des Flusses lagert eine reiche Gartenanlage im Geschmacke Le Nôtres vor einem altertümlichen Schlosse. Girlanden und dekorative Ranken mit flatternden Bändern fassen die Bordüre, eingestreute blühende Blumen erhöhen den farbigen Reiz.

Mit den erwähnten drei Serien dürfte der Vorrat der Dechazaux bei weitem nicht erschöpft sein. Es sind mir verschiedene unsignierte Behänge bekannt, die in Technik und Auffassung stark mit den Erlanger Arbeiten zusammengehen. Immerhin ist bei der Zuschreibung derartiger Stücke äußerste Vorsicht geboten, sie können ebenso gut einer der zahlreichen Manufakturen von Aubusson, die zu dieser Zeit allerdings die blaue Wirkerkante führen, als auch den Manufakturen von Schwabach, Hameln, Hannover, Fulda, Heidelberg oder Straßburg angehören.

Die seltene Gattung der Porträtwirkereien verkörpert das Bild des Geheimrates von Superville im Landesmuseum zu Braunschweig (s. Abb.). Das Mittelschild des unteren Rahmenteiles trug nach der liebenswürdigen Mitteilung von Herrn Dr. Ch. Scherer vor der vor Jahren erfolgten Neuvergoldung die Inschrift: Daniel de Superville qui iussu et munificentia Serenissimi Ducis Caroli museum hocce totum quantum collegit et digessit. MDCCLIV. Das gewirkte Bild ist demnach 1754 entstanden; eine eigenhändige Notiz des Herzogs Karls I. von Braunschweig spricht von „des Geheimrath von Superville in Erlangen gewirkten Portrait". Da außer dem Atelier des Jean Dechazaux kein anderer Wirkereibetrieb in der Hauptstadt der Markgrafschaft bestand, ist die Zuschreibung ohne jeden Zweifel. Die Durchführung ist nicht ungewandt, sie läßt sich natürlich mit den zeitgenössischen Arbeiten der Gobelins nicht vergleichen. Immerhin verrät die Lösung der Einzelheiten einen geschickten Meister, der auch schwierigerer Details Herr zu werden verstand. Die Porträtwirkerei, zumeist die sklavische Kopie des Gemäldes, liegt dem Wesen des Bildteppichs fern, sie verlangt besonders geschulte Künstler, die mit allen Spezialfragen, insbesondere mit der Wiedergabe des Inkarnats, eingehend vertraut sind.

(Fortsetzung folgt.)

Neu erworbene Bilder von Schnorr in der National-Galerie

Erläutert aus seinen Briefen von LUDWIG JUSTI
Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

(Fortſetzung aus Heft 5)

Tſchudi brachte zuerſt ein Ölgemälde von Schnorr (dem Oheim ſeiner Mutter) in die National-Galerie: die Verkündigung (ſ. Abb.), ein koſtbares Werk, 1820 für den Dresdner Sammler Baron von Ampach gemalt, der eine ganze Folge von Bildern bei den Nazarenern beſtellt hatte; Schnorr, mit der Beaufſichtigung und geſchäftlichen Durchführung dieſes Sammler-Auftrages betraut, hat unendliche Schererei damit gehabt. Aus jenen römiſchen Briefen Schnorrs erfahren wir Näheres über die Entſtehung des Werkes und vor allem über die Abſichten des Malers, die Schwierigkeiten, die er empfand und erkannte. „Meine Beſtrebung", ſo ſchreibt er, „ſoll keineswegs darauf gerichtet ſein, meinem Bilde ein günſtigeres Urteil zu erwecken, als es bereits erhalten hat. Es iſt nur zu ſehr gelobt und gerühmt worden. Dies allein ſei mein Zweck, Euch zu zeigen, daß ich nicht ohne Nachdenken, ohne reifliche Überlegung gearbeitet habe". Er ſpricht dann von der Notwendigkeit, aus den drei Teilen der Begebenheit zu wählen oder ſie zuſammen zu faſſen, von der Unzulänglichkeit ſeines Talents „zur Darſtellung ſolcher Gegenſtände überhaupt, oder vielmehr der ſolchen Gegenſtänden noch wenig angemeſſenen Verfaſſung meines Innern, die mir erſt klar ward, da es ſchon zu ſpät war, den Auftrag abzulehnen, und einer daraus ganz natürlich fließenden Scheu vor der Darſtellung eines Momentes, der die Quinteſſenz aller Zartheit und Heiligkeit ſelbſt iſt". Bezeichnend iſt es, wie er in ſeiner ſeeliſchen Haltung die weſentlichen Schwierigkeiten ſieht. Aber er ſchließt: „daß ich doch ſehr froh bin, daß mir gerade dieſer Gegenſtand gegeben worden. Ich habe durch dieſe Aufgabe große und wichtige Aufſchlüſſe über die heilige Kunſt und über mein Verhältnis zu ihr erhalten, ſie iſt mir eine Thüre geworden, die mich in die Vorhallen der wahren, einzig echten Kunſt geleitet hat. Weil ſie mich demütigte, hat ſie meine Sehnſucht nach dem Wahren verſtärkt, neuen Eifer und vermehrte Beſtrebung erweckt". Später erkundigte er ſich dann noch einmal: „Schreibe mir doch auch ein wenig, wie es meiner Verkündigung geht, wie ſie aufgeſtellt iſt und ob ſie bisweilen jemand ſieht".

Neben der Verkündigung und dem Bildnis der Frau v. Quandt als Lautenſpielerin hängt nun ein drittes Gemälde jener frühen römiſchen Jahre Schnorrs in der National-Galerie — als Leihgabe, aber hoffentlich für längere Zeit — auch dies von Quandt beſtellt: ein Bildnis der berühmten Engelſchönheit von Albano, der Winzerstochter Vittoria Caldoni. Dies Meiſterwerk iſt aus Jordans Beſitz in eine Berliner Familie gekommen, wo es hoch in Ehren gehalten wird. Die Haltung und der Ausdruck des Mädchens, die Landſchaft mit dem Blick über Albano, die Farbe, die handwerkliche Durchführung, alles atmet den keuſchen Zauber jener jugendlich-ehrfürchtigen Kunſt. Aus Schnorrs Briefen an ſeinen Vater und an Quandt erfahren wir, wie er ſich mit dem Bilde gequält hat, das ſo einfach gewachſen ſcheint. Schon für die Sitzungen galt es Schwierigkeiten zu überwinden, „welche aber wahrlich nicht in der Art ihrer Schönheit liegen (denn ſie iſt die ſchönſte Art von Schönheit, die mir noch vorgekommen; ſie iſt wie eine Blume anzuſehen, die am ſtillſten Ort, von Wind und Wetter unberührt, aus der Erde gequollen iſt), ſondern darin zu ſuchen ſind, daß ſich's Redens ſehr viel Geld haben koſten laſſen, die Eltern des Mädchens dahin zu vermögen, ihre Tochter von niemand mehr malen zu laſſen, weil mit Recht zu fürchten iſt, daß das Mädchen, jetzt noch ganz rein und unverdorben, ihrem Verderbnis entgegen gehe, wenn jeder ſich die Erlaubnis, ſie zu malen, erkaufen kann. Und Redens würden ſich die Schuld von dem Verderbnis des Mädchens zuſchreiben, da ſie die erſte Veranlaſſung gegeben haben, alle Welt auf dieſe Schönheit aufmerkſam zu machen. Auch iſt es wahr, daß Overbeck

ihr auf Anordnung des Prinzen von Bayern ein sehr ansehnliches Geschenk (ich glaube in zwölf Louisdors bestehend) dafür, daß sie ihm saß, gemacht hat". [Overbecks großes Bild in der Neuen Pinakothek, ein kleines in der Sammlung Lahmann zu Dresden, abgebildet im Februarheft 1922 dieser Zeitschrift.] Schnorr fragt deshalb, ob es nicht ratsam sei, „nach einer Zeichnung, die ich im vorigen Winter nach dem Mädchen machte, ein Bildchen zu versuchen . . . da bei der unendlich reinen Form des Gesichts eine frappante Ähnlichkeit kaum möglich wird (Thorwaldsen selbst sagte: Wenn man noch so ein treues Porträt von ihr zustande brächte, so würde kein Mensch glauben, daß das Bildnis ein Porträt sei). Im Sommer darauf, 1822, wohnt er dann in Ariccia, und es gelingt ihm nun doch, „die kleine Vittoria habhaft zu werden. Neulich sah ich sie auf dem Blumenfest, ich redete sie an (ich kenne sie nämlich von Redens her) und unter dem Vorwand, den Esel ihrers Vaters gelegentlich zu mieten, bat ich sie, mir ihre Wohnung anzuzeigen". Und dann „hat sich's aber gemacht, daß das Mädchen, welches ich nur in ihrem eigenen Hause unter den ungünstigsten Umständen und nur kurze Zeit zu sehen hoffen konnte (die Italienerinnen, wenigstens die im Kirchenstaate, setzen ihren Ruf aufs Spiel, wenn sie sich malen lassen, es ist ihnen also alles dran gelegen, daß es niemand erfahre), mit ihrer Mutter hierher nach Ariccia kommt, wo die Sache allerdings vor den Albanesern besser als in Albano verborgen werden kann. Ich habe daher die Gunst des Glücks noch weiter versuchen wollen und mit großer Kühnheit ein Porträt gleich im großen angefangen und die Untermalung der Figur wenigstens bereits zustande gebracht; und weil ich neulich eine Stellung sah, von der ich glaube, daß sie vor der früher erwählten (obwohl jene eigentlich für ein Porträt mir die schicklichere scheint) große Vorzüge hat, so bin ich gesonnen, rasch noch ein zweites Porträt zu unternehmen. Wer weiß, wann mir wieder so ein schönes Gesicht vor die Augen, wenigstens halbe Tage lang vor die Augen kommt; und dann bei einem Porträt arbeite ich gewissermaßen fürs andere. Ich lerne das Gesicht kennen, das Auge bleibt frischer... Wenn ich nach Rom komme, werde ich von beiden Bildern kleine Zeichnungen machen und sie an Quandt schicken, damit er wählen kann, welches ich für ihn fertig machen soll. Was nun die Erwartung betrifft, mit welcher Du dieser meiner Arbeit entgegen sehen darfst, so bitte ich zu bedenken, daß ich ein noch gänzlich ungeübter Porträtmaler bin, daß es mir von Haus aus eben nicht verliehen ist, Schönheit zu fassen und zu geben, daß Quandt mir wohl eben darum gerade diesen Auftrag gegeben hat, auf daß ich wenigstens, soviel wie möglich, durch Studium der Schönheit den Sinn dafür schärfe und die Fähigkeit, sie darzustellen, entwickele." Aber noch in einem Nachtrag zum selben Brief berichtet er: „was das Porträt der Albaneserin betrifft, so wird es doch bei einem bleiben. Ich habe von der anderen Stellung, die ich, wie oben gesagt, für vorzüglicher als die früher erwählte hielt, gestern eine Zeichnung gemacht und gesehen, daß die erste doch für ein Porträt die passendere und also unbedingt vorzüglichere ist. Um nun nicht ohne Not mit der Zeit ins Gedränge zu kommen, will ich es bei jener Zeichnung bewenden lassen und lieber mit Ruhe das erste Bild vollenden. — Ich bin aber froh die Probe gemacht zu haben. Hätte ich sie nicht gemacht, würde ich immer glauben, die Sache nicht recht gefaßt zu haben, und deswegen nicht mit der Ruhe und Liebe haben arbeiten können, wie mir es nun möglich ist". Ausführlich schreibt er an Quandt über die Schwierigkeit der Durchführung: „Zuerst zeichnete ich den Kopf mit Bleistift, fing dann gleich im großen das Bild für Sie an. Doch kam ich hierbei in die größte Verlegenheit. Fortwährend wurde ich mit Zweifel über die Wahl der Ansicht des Kopfes geplagt, ich zeichnete andere Ansichten, faßte Pläne zu einem neuen Bild. [Zwei Zeichnungen des Kopfes in der Nationalgalerie, von 1821 und 22, in der Nähe des Gemäldes ausgestellt.] Die Notwendigkeit, Untermalung und Übermalung trocken werden zu lassen, verhinderte mich den Kopf gleich möglichst fertig zu machen, ich vergeudete daher manche schöne Stunde, die Hände etc. zu malen, welches mir nun freilich zu verzeihen ist, da ich erstlich vor allem darauf bedacht war, für Sie

etwas zu ſtande zu bringen, am Kopf aus oben erwähnten Gründen nicht immer arbeiten konnte, endlich auch die Hände mir von beſonderer Zierlichkeit zu fein ſchienen. Hätte ich die Erfahrung früher gehabt, die ich jetzt habe, ſo hätte ich Tag für Tag Studien nach dem Kopf gemalt und mich nicht auf die Ausführung dieſes einen Bildes beſchränkt. Als es darauf ankam, durch die Endigung des Kopfes meinem Bild einen Wert zu geben, zeigte ſich, wie verkehrt ich die Sache angefangen hatte; denn als ich mehrere Male ganz unglücklich an demſelben arbeitete, beim Wegwiſchen Übermalung und Untermalung (weil ſie nicht ſehr ausgetrocknet war) teilweis mit hinweg nahm, dadurch allen Mut verlor, dieſe Anſicht des Kopfs zu meiner Zufriedenheit auszuführen, war Zeit und Mühe, die ich an die anderen Teile des Bildes gewandt hatte, vergeblich verſchwendet. In welche Trauer es mich verſetzte, die Hoffnung, Sie zu befriedigen aufgeben zu müſſen, kann ich nicht ſagen; wie ein Verzweifelter lief ich in dem Wald herum. Das Hauptthema meiner Klagen hieß ſo: Warum kann ich nun gerade für den, der am meiſten für mich thut, nichts zuſtande bringen? Daß ich mir antworten konnte: er gibt mir die ſchwerſten Aufgaben, konnte mich wenig tröſten. Endlich faßte ich mich wieder. Wie mir das Geſicht der Vittoria in allen Teilen und von allen Seiten lebendig vorſchwebt, war es mir leicht, im Geiſte eine andere Anſicht zu erwählen; ich beſtellte das Mädchen wieder, malte von früh bis auf den Abend (Mutter und Tochter wurden mittags von mir auf das Beſte bewirtet) und brachte ein vollſtändiges Studium zuſtande, welches den Kopf in einer glücklichern Wendung zeigt und das ich nun bei einer Ausführung des neuen Bildes anwende. Dies Studium iſt ſo beſtimmt in allen Teilen, daß ich wohl behaupten kann, ich habe den Kopf; was ich beim Übertragen zu beſſern habe, bezieht ſich nur auf mehreres Runden des Kopfes, auf Milderung mancher ſtark angegebener Formen, Sachen, durch welche der Kopf an Reiz nur gewinnen kann." „Durch ein Geſpräch, was ich nachher mit Overbeck über dieſe Sache hatte, wurde ich ſehr getröſtet, daß aus dem erſten Bilde nichts geworden iſt. Er machte mich nämlich darauf aufmerkſam, daß die ganze Anordnung ſich nicht mit dem wahren Porträtſtile vertrage. (Ich hatte das Mädchen nämlich mit dem Spinnrocken in der Hand gezeigt, einen Augenblick hält ſie inne mit Spinnen und ſchaut heraus.) Indem er mir die vorzüglichſten Porträts vergegenwärtigte, zeigte er mir, daß die größten Meiſter in dieſem Fache es vermieden, die porträtierte Perſon in irgend einer Handlung zu zeigen. Es iſt nicht, als ſähe man dieſe Perſonen zufällig, ſondern als ſtellten ſie ſich dem Beſchauer gefliſſentlich in dem Grunde ihres Weſens dar. Es wäre garnicht nötig geweſen, ſeine Behauptung ſo gut durchzuführen, wie er's that, um mich zu überzeugen, denn ich hatte ſchon früher etwas derart gefühlt, und es bedurfte nur eines leiſen Anſtoßes, um gleich in dieſer Sache ins reine zu kommen. So iſt nun zwar fürs erſte bei dieſer Sache nicht viel herausgekommen, was ich zeigen kann, indeſſen habe ich unendlich viel gelernt. Ein ſo überaus ſchönes Geſicht iſt mir in allen Theilen und im Ganzen vollkommen eingeprägt, die rechte Kunſt, Porträt zu malen, wie ich hoffe, für mein ganzes Leben aufgegangen." „Ob Sie ſich nun fürs erſte noch mit meinem guten Willen begnügen werden, weiß ich freilich nicht gewiß, ich hoffe es aber, da ich gethan habe, was ich konnte, ja bis zu einer quälenden Anſtrengung mich getrieben habe." Zehn Tage ſpäter: „es iſt bereits eine neue Anlage von dem Porträt der Albaneſerin gemacht worden, wie ich es im Sinne hatte, als ich Ihnen das letzte Mal ſchrieb. Das Studium, welches ich draußen malte, wende ich bei dieſem neuen Porträt an, nur zur Vollendung werde ich mich des Originals noch bedienen".

Im Herbſt 1823 kann er dann die Vollendung melden (dies Jahr ſteht auch auf dem Bilde): „Vittoria iſt fertig; ob ſie Ihnen nun gefallen wird, das iſt eine andere Sache. . . Ich für meine Perſon habe gethan, was ich konnte, doch getrau' ich mich kaum das Bild, das ich bisher ganz im Verborgenen gehalten habe, ſo daß außer drei Perſonen, denen ich es zeigte, auch niemand ahnt, daß ich dieſe Arbeit machte, ich ſage, ich getraue mich kaum, es hier zu zeigen. Gefällt es Ihnen, ſo mag es denn die ganze

Welt sehen". Im Dezember schreibt er noch einmal von der Sorge, ob es ihm gefallen werde. „Die Aufgabe war zu schwer für einen Künstler, der noch nie ein Bild dieser Art versucht hat". Im Februar 24 erbat und erhielt er dann die Erlaubnis, das Gemälde doch noch zu behalten und daran aufs neue zu arbeiten, „das Bild mit dem Original noch einmal zu vergleichen ... und dann mit leichten Pinselzügen den Lebenshauch demselben zu geben, der ihm noch mangelt ... Bewegung der Gestalt, Anordnung der Kleidung und andere Nebensachen sind noch von allen, die das Bild sahen (noch wenigen zeigt' ich's), gerühmt worden, und ich glaube selbst, daß es verdient mit Liebe geendigt zu werden; doch in dem Kopf verrät sich noch der zaghafte Maler. Der Wunsch, das Gesicht recht schön zu machen, wird sichtbar, und daß es mit Befangenheit, nicht mit Freiheit gemacht ist. Ich stehe nun mit den Eltern des Mädchens so, daß ich gewiß glauben kann, sie werden, wenn ich's verlange, ihre Tochter auf ein paar Tage herein schicken, wo ich dann den unschätzbaren Vortheil hätte, in meinem Studium bei gutem Licht das Werk zu enden; ich habe völlige Übersicht gewonnen über die Beschaffenheit meines Bildes, habe feste Zuversicht, daß ein paar Tage entscheiden werden." Mai 24: „dann will ich gleich hinausrutschen nach Albano (auf einen Tag) und sehen, ob ich die Vittoria nach Rom bringen kann (welches nicht schwer halten wird, da sie hier eine verheiratete Schwester hat, bei der sie wohnen kann, wenn sie nach Rom kommt). Im Fall es geht, so hoff' ich das Beste zu ihrem Porträt noch hinzuzuthun". Krankheit hinderte ihn an der geplanten Überarbeitung, und so kam er erst im Sommer 25 dazu; und im Sommer 26, gegen Ende des römischen Jahrzehnts, wurde das Bild endlich an Quandt abgeschickt. „Ich sehe mit Sorgen einer Nachricht darüber entgegen, nicht wegen ihrer glücklichen Ankunft, sondern wegen ihrer Aufnahme. Quandt hat so lange gewartet, daß er wohl Besseres hätte erwarten können; doch hat er erhalten, was ich einstweilen imstande war zu liefern".

Lehrreich ist es, wie Schnorr, der Nazarener, im Laufe seines Briefwechsels mit Quandt sich einmal gegen „eine arge Beschuldigung" wehrt, die ihm eine muckerische Mißachtung der Schönheit unterschob: „als ob ich nämlich früher Schönheit mit Mißtrauen angesehen oder gar verachtet hätte ... Nur dies eine soll man nicht von mir verlangen, daß ich eine äußere Regelmäßigkeit, eine Larvenschönheit als wahre Schönheit anerkenne. Ich will die Schönheit als ein Gepräge des Geistes sehen und nicht jene wohlgemessenen Formen dafür nehmen; und wenn mir einer Menschen malen will, so will ich nicht, daß er mir regelmäßige Puppen male und sie für Menschen ausgebe, sondern Leiber und Gesichter bildet, welche vom inwohnenden Geiste zeugen ... So wie ich in der Natur hübsche Gesichter fad und unleidlich, weniger regelmäßig gebildete anziehend und bedeutend finden kann, so fällt es auch vor, daß mir in der Kunst Gestalten begegnen, die wohlgemessen sind, aber unbeseelt; andere, die Regelmäßigkeit verletzende, die Leben und Geist atmen. Da mag mir's nun keiner verdenken, wenn mir letztere lieber sind ... Gott bewahre mich aber, daß ich jemals wahre Schönheit, die eben nur dann erscheinen kann, wenn eine schöne Seele sich mit einem schönen Leibe vereinigt, verachten solle. Dann wäre ja meine ganze Künstlerschaft zum Teufel".

Ein Nachklang aus jenen römischen Jahren ist ein kleines sehr reizvolles Bildchen, das ebenfalls vor nicht langer Zeit für die Galerie erworben werden konnte: die „vigna dell' arciprete" zu Olevano, 1832 gemalt (s. Abb.). Reich gegliederter Raum, Gebäulichkeiten, Feigenbaum, Traubengehänge, Waldrand. Mädchen sitzen vor dem Haus, einen Fiasko neben sich, ein Jüngling bringt einen Korb mit Trauben; ein Mann erntet auf der Leiter Feigen; ein anderer macht am Waldrand Holz klein; ein Mädchen begrüßt mit südlicher Geste einen Priester, vielleicht den Besitzer der Vigna. Alles ist mit größter Sauberkeit und Liebe gemalt. Nun stimmt das Bild im Ganzen und Einzelnen genau überein mit einer Zeichnung von 1821, die nebst einer Reihe anderer Landschaftsblätter — darunter noch zweien von derselben Vigna — aus Schnorrs römischer Zeit von Max Jordan in Photographien herausgegeben wurde, noch zu des Meisters Lebzeiten, 1862.

Ein köstliches Blatt solcher Art, Castel Gandolfo, 1822, ist im Besitz der National-Galerie, gegenwärtig in der Nähe des kleinen Gemäldes ausgestellt.

Auf der Rückseite des Bildchens steht: „Schnorr von Carolsfeld. 1832 auf der Karlsruher Lotterie gewonnen von Buchhändler C. F. Winter in Heidelberg, dieser schenkte es 1836 dem Buchhändler Karl Reimer aus Leipzig". Diese Aufschrift wie die Übereinstimmung mit jener Zeichnung scheinen also Schnorrs Urheberschaft zu bezeugen. Aber das Gemälde selbst ist mit dem bekannten Zeichen Ferdinands von Olivier über der Jahreszahl 1832 versehen, dem geschwungenen F in einem O, an die gotische Fischblase erinnernd. Ferdinand Olivier, der Stiefvater von Schnorrs Gattin, war zu seinem wohlbestallten Freund und Schwiegersohn nach München gekommen, und gerade im Jahre 1832, am Geburtstage seiner Frau, legte Schnorr — so erzählt er in seinem Lebensbericht von 1855 an die Berliner Akademie — den Grundstein zu einem Hause, nahe der Glyptothek, in dem dann späterhin er, „Papa Olivier" und Friedrich Olivier, der jüngere Bruder, gemeinschaftlich wohnten, alle drei mit Familie. Offenbar hat Schnorr dem nahen Freunde und Verwandten seine Zeichnung von 1821 als Unterlage zu dem Bildchen von 1832 überlassen[1]. Er behielt dann aber die Studie doch in seinem Besitz, so daß er sie noch 1862 mit den anderen Blättern veröffentlichen lassen konnte. Solches Zusammenarbeiten mit befreundeten Künstlern finden wir bei ihm schon während der kapitolinischen Zeit, er läßt Friedrich Olivier, seinen damaligen Haus- und Wirtschaftsgenossen, an seinen Bildern arbeiten, hilft ihm umgekehrt, vollendet ein bei Rehbenitz, dem dritten im Bunde, bestelltes Bild, das dieser nicht fertig malen konnte. Derartige Gemeinschaft am Werk, über die er sich in seinen Briefen mehrfach und auch grundsätzlich äußert, schien im Sinne der hochverehrten alten Meister, entsprang seinem Freisein von persönlicher Eitelkeit und seiner Anschauung vom sachlichen Wert des Kunstwerks — wieder eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Gedanken unserer Zeit.

An die Art der Landschafts-Auffassung, wie wir sie in jenen Zeichnungen Schnorrs vor uns sehen, schloß sich Ludwig Richter an, der damals nach Rom gekommen war und mit größter Verehrung zu Schnorr, dem Künstler und dem Menschen, empor blickte. „Ich fühlte mich gehoben und glücklich" so schreibt er in seinen Lebenserinnerungen, „durch sein Lob und seine mir geschenkte Zuneigung; denn zu ihm sahen wir ja alle mit Verehrung hinauf, als zu einem der Ersten und Besten . . . Die Schönheit und Anmuth, die blühende Phantasie und der ganze Zauber der Romantik, der damals in Schnorr's Schöpfungen waltete, waren gerade das Element, in welchem auch meine Vorstellungen sich mit Lust bewegten".

An einem der Komponier-Abende, welche auf Schnorrs Anregung eingerichtet waren, brachte er, so erzählt Richter, „zwei Bände seiner Landschaftszeichnungen mit, welche denn mit dem größten Interesse betrachtet und bewundert wurden. Am meisten Vortheil zog ich selbst davon, denn da die kleine Versammlung bei mir abgehalten wurde, so vertraute Schnorr mir diesen Schatz auf längere Zeit an, und so manche liebe Stunde saß ich nun über diesen Blättern im genußreichsten Betrachten, verfolgte jede Linie mit den Augen, sah wie das verschiedene Laubwerk behandelt war, studierte überhaupt das Machwerk der Landschaften, weil mir dieses so besonders wohlgefiel, und suchte mir Vieles davon anzueignen. Diese schönen Landschaften waren mit den anmuthigsten Figuren geschmückt, die er bald dem Volksleben, bald der Mythe oder dem italienischen Mittelalter entnommen und dem Charakter der Landschaft angepaßt hatte. Sie gehören gewiß zu den lieblichsten und eigenthümlichsten Schöpfungen Schnorr's. Fern von aller conventionellen Form und allem künstlichen Pathos, athmen sie den ganzen Zauber,

[1] Diese Vermutung, aus der doppelten Bezeichnung, dem Stil und dem Vorliegen der Studie, wird durch einen Brief-Fund bestätigt, den wiederum Dr. Grote nach Drucklegung dieses Aufsatzes mir freundlichst mitgeteilt hat. Schnorr schreibt 18. März 1832 an Passavant (Frankfurter Stadtbibliothek): „Ferd. Olivier hat aus meinem Olevaneser Landschaftsbuch zwei Bilder (Vigne des Arciprete) entnommen und ausgeführt, zwei andere angefangen".

die liebliche Unſchuld der Natur, ... ihre feinſten und charakteriſtiſchen Einzelheiten ... welche dieſen Landſchaftsbildern einen ſo großen Reiz von Naturwahrheit und idealer Kunſtſchönheit verleihen." „Schnorr zeichnete dieſe Blätter zuerſt mit Bleiſtift ſehr ſorgfältig nach der Natur, umzog ſie zu Hauſe mit der Feder, ſetzte dann die Figuren hinein und tuſchte die meiſten leicht und gewandt mit Sepia, wodurch das Ganze in Haltung kam. Dieſe Zeichnungen waren damals in zwei Foliobänden aufgezogen, wie er denn in allen ſeinen Sachen die größte Ordnung und Sauberkeit beobachtete." Richters Freund Oehme neigte zu „Stimmungsbildern", unter dem nachwirkenden Einfluß Kaſpar Friedrichs, „war ein Nachtfalter, welcher am liebſten in Dämmerung und Nacht herumflatterte." Von einer ſolchen Richtung wollte Schnorr durchaus nichts wiſſen. Die Sprache der Natur, wie ſie der Maler zu erfaſſen habe, liege in ihren Formen, den Geſtaltungen der Bäume, der Wolken und Gewäſſer, in dem Aufbau und harmoniſchen Zuſammenklang der Linien uſw., nicht aber im Unbeſtimmten, in Nacht und Nebel. Als Richter dann ſein „Tal von Amalfi" malte, bat er den Freund Schnorr, ihm die Figuren zu korrigieren; dieſer ließ ſich eine Bauſe geben und „in acht Tagen brachte er mir eine getuſchte Federzeichnung mit meinen Figuren, aber ſo köſtlich ausgeführt, correct gezeichnet und mit einer Anmuth in jeder Linie übergoſſen, daß ich mich überglücklich fühlte im Beſitze eines ſolchen Schatzes." „Ich konnte mich nicht ſatt daran ſehen; jedesmal wenn ich nach Hauſe kam, war es mein erſtes, nach der Zeichnung zu greifen, um ſie auf das genaueſte zu betrachten und womöglich der reizenden Behandlungsweiſe etwas abzulernen. Ich bekam viel Beſuche von Solchen, welche die Zeichnung ſehen wollten, und Ernſt Fries aus Heidelberg rief bewundernd: eine Geſtalt, wie das junge ſchreitende Weib, habe Raphael nicht ſchöner machen können."

„Heute nach fünfzig Jahren liegt das ſchöne Andenken des heimgegangenen Freundes noch vor mir, und indem ich es mit ſehr geſchwächten Augen betrachte, ſteigt die in Rom durchlebte paradieſiſche Jugendzeit friſch und lebendig ans Herz tretend, wieder in mir auf, und die Geſtalten und jeder Strich auf dem Blatte bringen mir die ganze liebe Zeit ſo nahe, als könnte ich ſie leiblich mit den Händen faſſen und für Augenblicke feſthalten, die goldene Zeit des reinſten Strebens, der hingebendſten Begeiſterung für die höchſten Ideale". Die Figuren haben dann auch in der Heimat ſo gefallen, daß Richter ſich große Mühe gab, aus eigener Kraft dieſem geſchenkten Erfolg nachzukommen, „bis die Figuren endlich in den Zeichnungen für Holzſchnitt zur Hauptſache wurden, die Landſchaft aber beſcheiden in den Hintergrund trat". Auch ſonſt hat Schnorr ihm mit Rat und Tat geholfen, vermittelte ihm ſeinen erſten Verkauf. Richters „Italieniſcher Waldbrunnen", vor einiger Zeit in die National-Galerie gekommen, weiſt hier auf die Beziehung zu Schnorrs ſtaffierten Landſchaften hin, von denen die Caſtel Gandolfo-Zeichnung und die Vigna dell' arciprete eine Anſchauung geben.

Jene drei beſcheidenen Bilder aus Schnorrs römiſchen Jahren, und dieſer noch beſcheidenere Nachklang, zeigen aber nur eine Seite ſeiner Kunſt. Denn daneben war er Meiſter der ſtolzen Wandmalerei, des großen Aufbaus. Seine ſpäteren römiſchen Jahre ſind erfüllt von der Arbeit an den Arioſt-Fresken für das Caſino Maſſimi. Dies iſt ein Grund für die Seltenheit ſeiner Tafelbilder aus jener Zeit; dazu kam die große Sorgfalt und Strenge gegen das eigene Schaffen. Schnorr arbeitete für den Marcheſe Maſſimi neben Veit und Overbeck, denen ſpäter Koch und Führich folgten, aber ſeine Gemälde galten für die beſten dort, Kronprinz Ludwig von Bayern war begeiſtert von ihnen, verhandelte alsbald mit dem jungen Meiſter über ähnliche große Aufgaben für München und berief ihn dann ſofort nach ſeiner Thronbeſteigung. Schnorr ſelbſt fühlte ſeine Kraft in der Fresco-Arbeit, glaubte, „daß man auf keine beſſere Weiſe die Mängel der neudeutſchen Schule verbeſſern könnte als dadurch, daß man den Künſtlern, die im weſentlichen fähig ſind, große Werke auszuführen, ſolche übertrage. Wenn der Menſch ein angemeſſenes Feld für ſeine Kräfte hat, ſo ent-

wickeln sie sich am besten und schnellsten; wenn er sie zurückhalten und einzwängen muß, entwickeln sie sich nicht nur nicht, sondern wirken sogar zum Verderben. Besonders Werke al fresco auszuführen, sind zur Bildung des Künstlers geeignet, weil diese Art zu malen durchaus zum Wesentlichen der Kunst führt." „Während die Malerei sich sonst gewöhnlich in ein enges Rähmchen zwängen muß, bald hier in ein Schlafgemach, dort in ein Schreibzimmerchen verwiesen wird, nirgends eine feste bleibende Stätte hat, tritt sie hier majestätisch, jung und üppig an ihrer Schwester Hand, der Architektur, einher, verschmäht es, bloß hier und da einem Vornehmen eine Visite höflich zu machen, sondern sie erscheint wie ihre Schwester, Königin und Göttin im Volk".

Die Entwürfe und die Kartons (jetzt im Städelschen Institut) zu diesen Fresken, dann nach längerer Pause die Ausführung, entwickelten seine Gewandtheit im Bauen vielgestaltiger Bilder. Daneben entwarf er damals schon, zunächst angeregt durch Komponier-Übungen im Freundeskreise, viele Zeichnungen zur heiligen Geschichte, die schließlich zu der berühmten Bilderbibel vervollständigt wurden; auch mit der Odyssee beschäftigte er sich, da Kronprinz Ludwig zunächst an homerische Fresken dachte; in der National-Galerie hängt eine große Federzeichnung aus etwas späterer Zeit, 1827, Odysseus und Nausikaa[1]. Dann änderte Ludwig seine Pläne: Schnorr sollte in einer großen Freskenfolge die Nibelungensage darstellen, das Erdgeschoß des neuen Königsbaues wurde dafür bestimmt. Bis in den Anfang der sechziger Jahre hat Schnorr daran gearbeitet. Diese Wandgemälde haben nicht mehr den herben Zauber seiner Jugendwerke, aber sie zeigen eine erstaunliche Geschicklichkeit in der Flächenaufteilung, sicheres Handwerk, bei manchen Stücken doch auch eine feine Beherrschung der farbigen Anlage in der spröden Technik, jedenfalls reizvoller als die späteren Arbeiten der anderen Nazarener, besonders des Cornelius. Freilich zeigt sich im Verlauf der Arbeit eine Verflachung. Zuletzt überließ Schnorr die Ausführung einem Schüler, schickte große Aquarelle nach München, die er zuvor in Dresden ausstellte. Wir besitzen einige davon, haben sie aber nicht aufgehängt, dagegen zwei ebenfalls umfangreiche, aber frühe Federzeichnungen, von 1828 und 29, Kriemhild an der Leiche Siegfrieds und Kriemhildens Tod, abweichend von der späteren Ausführung, noch herber, weniger geschickt im Bau, aber im Einzelnen feiner und durchlebter. 1831 erst waren die Mauern trocken genug, daß die Ausführung der Fresken beginnen konnte. Die beiden Zeichnungen dienen in unseren Nazarenerräumen als Hinweis auf diese Wandmalereien, so wie Entwürfe von Cornelius, Veit, Steinle, Schwind auf andere große Aufgaben jener Künstlergruppe deuten.

Bescheidener als Schnorrs Münchener Fresken sind seine Holzschnitte zu der kostbaren Ausgabe des Nibelungenliedes, die 1843 erschien, „im Jahre der tausendjährigen Trennung Deutschlands und Welschlands". Auch sie von größter Gewandheit des Aufbaus, der Einordnung in die Buchseite; kleinfigurige Friese über und unter den Hauptbildern, auf schwarzem Grund, sind mit feinem Geschmack aus den Möglichkeiten des Holzschnittes entwickelt. Die ornamentale Auszierung von Neureuther. Zahlreiche Zeichnungen dazu in unserer Sammlung.

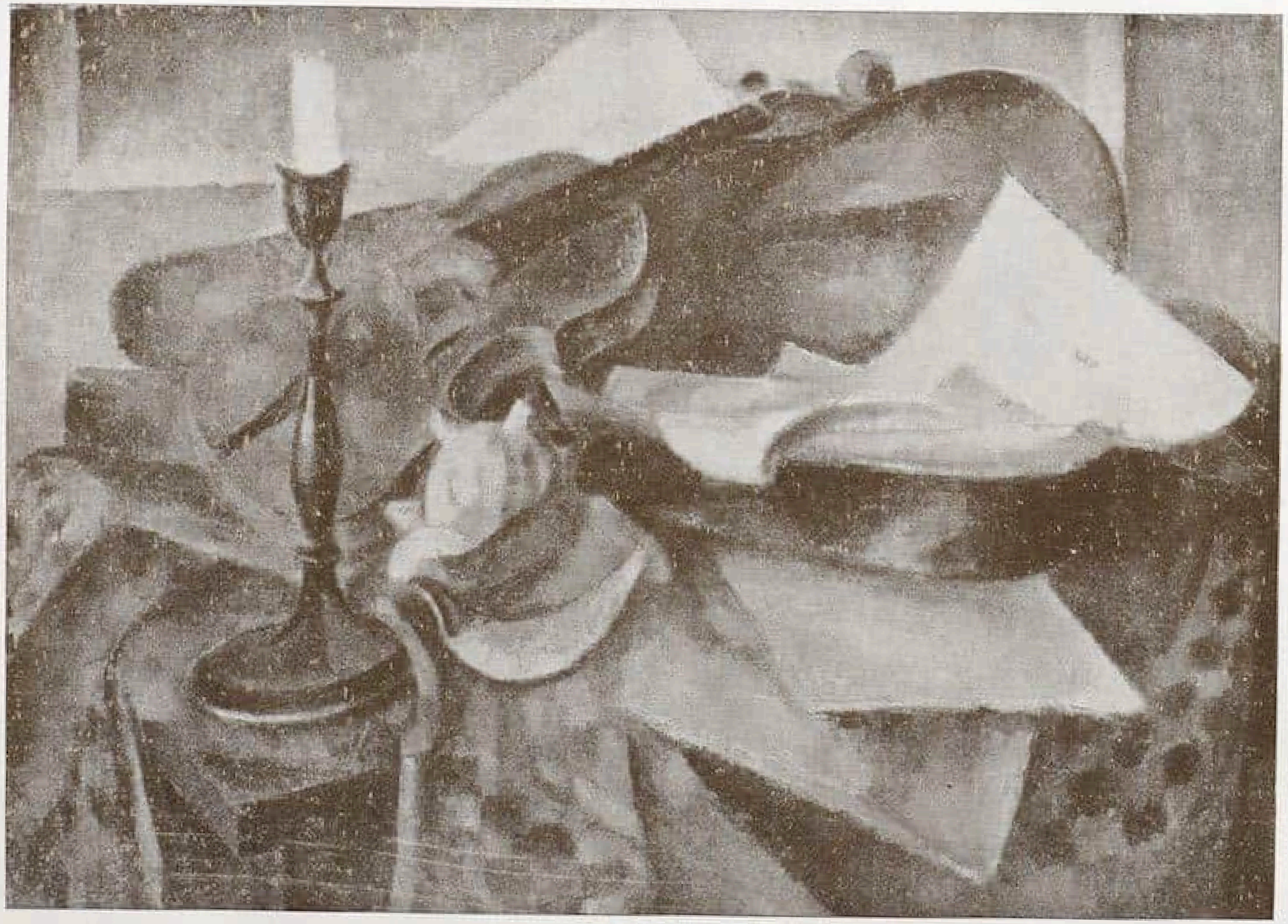
Aus dieser späteren Zeit Schnorrs bewahrt die National-Galerie seit je den großen Karton zur „Bestattung der Nibelungen", 1863; außerdem konnte nun neuerdings auch noch ein kleines Gemälde erworben werden, das bis vor kurzem im Besitz der Familie ge-

---

[1] Dies Blatt geht zurück auf einen Karton, den Schnorr in Rom gezeichnet hatte und seinem Freunde Ludwig Richter nach einem Besuch der Villa Massimi zeigte. Es war „der erste Versuch" zu den Odyssee-Fresken. „Daß dieser Plan nicht zur Ausführung gekommen ist", schreibt Richter, „habe ich oft bedauert, denn gerade für die Odyssee hatte Schnorr eine ganz vorzügliche Begabung. Das Anmuthige und Phantasiereiche war doch sein Bereich der Poesie, seine eigenste Natur; und welchen Anlaß zu den köstlichsten Landschaftsbildern würde gerade dieser Stoff ihm dargeboten haben, wozu er ja ein Talent besaß wie kein zweiter deutscher Maler, und welches bedeutend zu verwenden ihm niemals eine Gelegenheit geboten wurde".

Schnorr v. Carolsfeld. Verkündigung.
National-Galerie, Berlin.

Ferdinand v. Olivier, nach Schnorr. Vigna dell' arciprete.
National-Galerie, Berlin.



Friedrich Ahlers-Hestermann. Stilleben mit Geige. 1917.

blieben war: Siegfrieds Abſchied von Kriemhild (abgebildet Cicerone 1917, Heft 10), beim Aufbruch zu der verhängnisvollen Jagd; eine Nebenfrucht alſo ſeiner ſo langen Beſchäftigung mit dem Nibelungenlied für Wand und Buch, ähnlich dem Holzſchnitt zur ſechzehnten Aventure. „Sie wollten übern Rhein . . . Da weinete ohnmaaßen das viel wunderſchöne Weib", ſie erzählt ihm ihre Unheil drohenden Träume. Als Malwerk iſt dies Stück mit jenen herben Bildern der frühen römiſchen Jahre nicht zu vergleichen, die Farbe iſt bläßlich, raſch und reizlos hingeſtrichen, die Form gleichſam verdünnt, hie und da flau, etwa in Kriemhildens Hand. Aber man ſieht die Übung im Bildbauen: die Fresken zu Ariost und den Nibelungen, die zahlreichen Holzſchnitte zu den Nibelungen und der Bibel, und noch andere weitgreifende Unternehmungen, die Entwürfe für die drei Kaiſerſäle im „Feſtſaalbau" der Reſidenz, hatten ihm eine außerordentliche Sicherheit gegeben. Spielend leicht iſt die Form hier in das Rund hineingebracht: Geſtalten, Bauwerk, Landſchaft und der Jagdhund. Wie ein leiſes Echo vernehmen wir noch etwas von der Melodie jener Jugendjahre.

Friedrich Ahlers-Heſtermann

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln — *Von WILLI WOLFRADT*

Mit dem Hamburger Maler Ahlers-Heſtermann betreten wir eine ſtille Welt. Einfachſtes geſchieht: ländliche Häuſer ſtehen gelaſſen hügelhin geſtreut oder zur Straße gereiht, Bäume ſchmiegen ſich in farbige Luft, eine flache Brücke nimmt den Heimweg mit, auf ſpiegelnder Waſſerfläche treiben ein paar Segel, und ſelbſt die wirre Stadt baut ſich aus klarer Form parkhaft geruhſam hin. Das kontemplative Grundelement aller Landſchaftsmalerei breitet ſich durch dieſe Bilder als eine leicht und doch andächtig entfaltete Melodie, deren weicher Fluß an einer wohlgemeſſenen Begleitung bindenden Halt gewinnt. Wie gleitend dahinſpülende Flut, ſo ſtetig, ſo eben, ſo empfänglich, ſo fein ſchwankend und eine nicht mit bloßem Blick ergründete Tiefe überwölbend läuft das ſchweigſame Daſein dieſer Häuſer, Wege und Bäume ab. Gleichſam von einer Bank aus ſcheint da die Natur geſehen, beſinnlich und aus der Innigkeit der entſpannten Pauſe heraus, ebenſo weit ab von kokettem Schmachten wie von einer flinken Sachlichkeit. Verweilender Blick findet zum Verweilen der Dinge, ſpürt ihre Ordnung auf, fühlt ihre verborgene Pendelung. Liegt man Bläue atmend im Graſe, vermag man nicht ſo unverſchwärmt zu ſchauen; durchwandert man die Lande, muß man ihre Flucht wohl ſpüren. Hier iſt dem Stehen und Gehen halbnaher, d. h. erreichbarer wenngleich diſtanzierter Natur zugeſchaut, — lange, bedachtſam. Die Seele dieſer Landſchaften iſt nicht die Ferne, ſondern die Kontinuität ihrer Exiſtenz, ihre Unbegehrlichkeit, ihr Frieden. Nicht die Weite eines räumlichen Tiefenſtoßes, ſondern eine ganz innerliche Weite beſtimmt ihr Format. Ein idylliſcher Zug iſt in allem, was Ahlers-Heſtermann malt; oft finden wir ein paar Hühner oder Gänſe auf der Dorfſtraße, ein Schwan gleitet auf dem Parkgewäſſer, Hunde blicken freundlich in den Tag hinein; Menſchen ſtehen unbewegt in der breiten Stunde und lauſchen der Muſik ſpäter Farben, oder ſie traben ſtill durch ihre gewohnte Welt, — ſtill vor dem ihnen Selbſtverſtändlichen und gleichwohl auch ihnen Wunderbaren. Die Idyllik dieſer Bilder iſt nicht oberflächlich, ſondern iſt aufgelöſte Wehmut, iſt ſanftes Sichbeſcheiden, iſt eine Harmonie nach dem Konflikt. Das gibt ihr eine Sammetigkeit, einen Nachhall von Herbſtlichem als allereigenſte Schönheit. Sie iſt weniger ſorglos-heiter als geduldvoll. Gleichwohl durchheitert dieſe idylliſche Note die geſamte Welt unſeres Malers, indem ſie überall das Gefüge der Flächen lockert, dem Geraden eine feine, wangenhafte Schwingung

mitteilt, die Farben zum Duften bringt, liebenswürdige Motive aller Art ausstreut. Sie ist eins mit der Stille dieser Kunst.

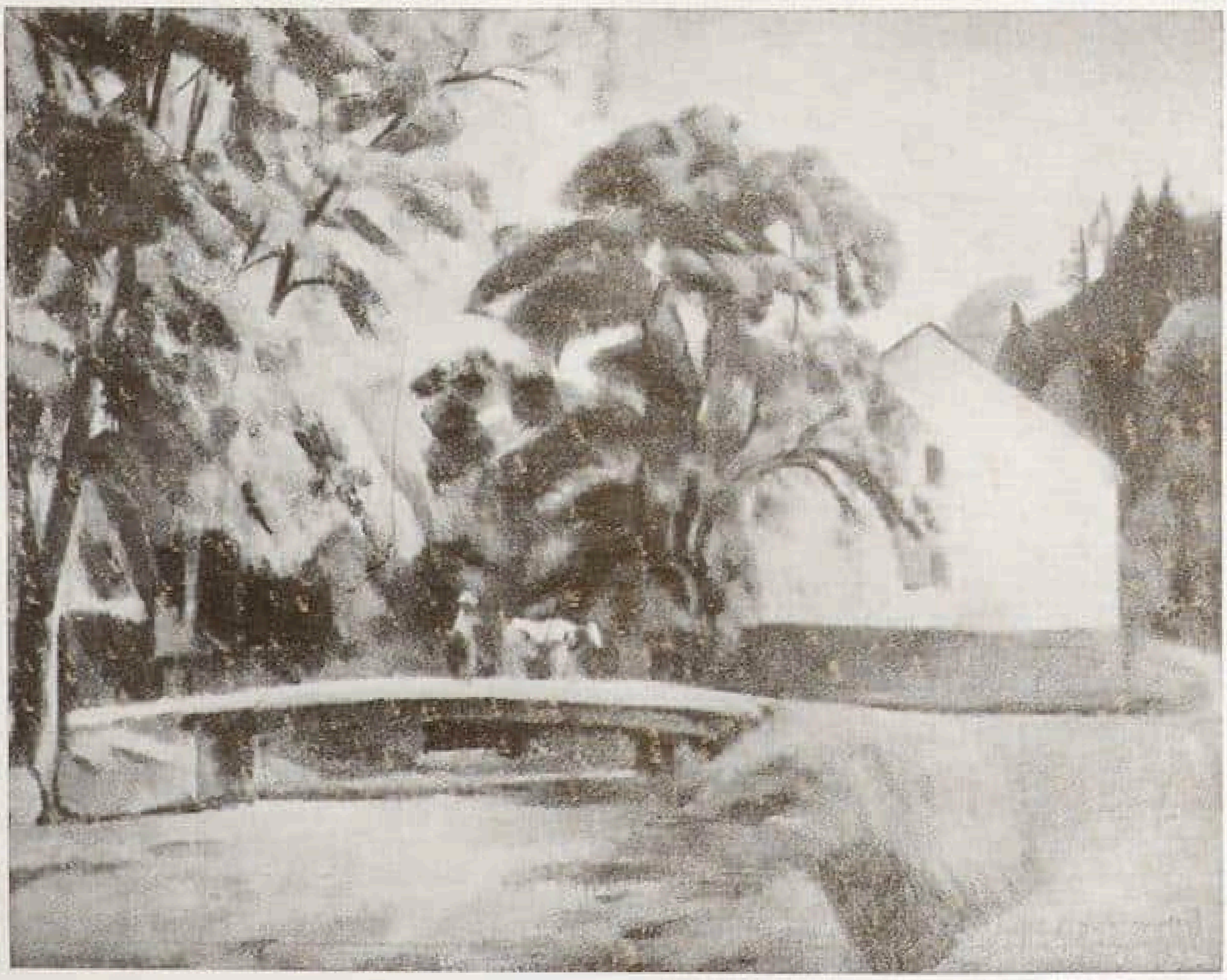
Das Werk Ahlers-Hestermanns ergänzt sich bei vorwaltender landschaftlicher Thematik nach mancher Seite hin. Aus dem bisher Angedeuteten erhellt schon, welche besondere Eignung zu stillebenmäßiger Gestaltung der nahen Dinge in dieser Malerei liegt. Es gibt da etwa ein Geigenstilleben, mir als erster Mittler zu Ahlers-Hestermann besonders wert, das in der melodiösen Feinheit und Logik der Komposition, in der Entwicklung des Ganzen aus der geschwungenen Linie der Violinform heraus auf zurückhaltende Art tatsächlich von besonderer Vollkommenheit ist, und in all seiner Schlichtheit die Potenz hat, sich der Erinnerung einzuweben. Einige Frauenbildnisse haben entsprechend sanften Klang, zeugen von haltungsvoller Nachdenklichkeit ausgeglichener Menschen, die sich schlank der Kurvatur des Umgebenden einordnen. Auch hier in der Auffassung wie im Technischen eine sacht fließende Beschaulichkeit, eine lässige Idyllik des Sich-abgefundenhabens, eine rare Kultiviertheit der Geste. Und es kann nicht wunders nehmen, daß der Künstler schließlich mit einigen Wandmalereien arkadische Figurationen und leicht ironisch gefärbte Opernszenen gegeben hat, in denen sich Schwind und Watteau, Poelenburgh, italienische Majolikateller und Bonnard zu berühren scheinen, mit sehr anmutigem Resultat. Man gewahrt dem idyllischen Spiel hier eine spöttische Kontrolle beigegeben, die überhaupt nicht uncharakteristisch für die Persönlichkeit unseres Künstlers erscheint. Hinter dem vorher bezeichneten Schaffen treten übrigens diese sehr geschmackvollen Einfälle trotz ihrer marionettenhaften Zuspitzung als minder bedeutsam zurück.

Herkunft, Werden und Lebensform des Künstlers kann in diesem Falle mit wohl besonders gutem Sinn zur Erkenntnis seines Schaffens herangezogen werden. Denn einmal ist der wählerische Eklektizismus in ganz anderer Weise Produkt der Lebensumstände, Eindrücke und Anregungen, als etwa der schroffe, elementare Ausbruch bildungsloser Genialität; ferner aber liegt diesem vorzüglichen Beobachter seiner selbst wie der Umwelt alles Biographische am Herzen. Es besteht nämlich der seltene Fall, daß ein ganz unliterarisch, durchaus betrachtend malender Künstler zugleich Schriftsteller von Rang ist, und zwar Kunstschriftsteller, dem nicht allein etliche monographische Studien über seine verstorbenen Freunde und eine entzückende Darstellung des Pariser Fauves-Kreises im café du dôme zu danken sind, sondern einige Bildanalysen überdies von einer nicht alltäglichen Sorgfalt der Beobachtung. Diese Bekundungen der Feder stehen hinter denen des Pinsels nicht zurück und sind insofern ein Seitenstück zu ihnen, als Ahlers-Hestermann auch hier eine unverschrobene Gelassenheit, echte Schildererfreude an allem Farbigen und eine unendlich anmutige Gelockertheit und zugleich Geschmackssicherheit an den Tag legt, wobei ein Anflug von subtiler Bosheit und Selbstironie nicht fehlt. Stilistisch haben diese Aufsätze[1] den Vergleich mit einem Thomas Mann nicht zu scheuen; und von zünftigen Kunstschriftstellern wüßte ich heute keinen zu nennen, der so fesselnd und unaufdringlich in die Lebensathmosphäre seiner Helden zu geleiten verstünde.

Zu Hamburg im Jahre 1883 geboren, schon vom Vater mit dessen Lieblingen Richter und Schwind vertraut gemacht, bald entschlossen, Maler zu werden, kam Ahlers-Hestermann auf Lichtwarks Betreiben zu dem nicht eben starken, aber unakademischen und feinen Impressionisten Siebelist. Tiefer wird ihn langjährige Freundschaft mit dem alten Gefährten Liebermanns, dem wunderlichen, frischen Thomas Herbst gefördert haben, dem einer der zitierten Aufsätze gewidmet ist. Schon damals verband ihn enge Kameradschaft mit den inzwischen als Opfer des Krieges dahingerafften jungen Hamburger Malern Nölken und Rosam, die denn auch mit ihm 1907 nach Paris gingen und später ebenfalls bei Matisse gearbeitet haben. Dort in Paris bildete sich jener bunte Kreis

[1] Vgl. Genius I, Kunst und Künstler XIV—XVII, usw.

Friedrich Ahlers-Hestermann. An der Elbe. 1917.



Friedrich Ahlers-Hestermann. Haus und Brücke. 1917.

Friedrich Ahlers-Hestermann. Süddeutsches Dorf. 1922.

Friedrich Ahlers-Hestermann. Baum im Dorf. 1921.

heraus, der kunstgeschichtlich recht bedeutsam und so typisch für die kunstsoziologische Struktur der Vorkriegszeit gewesen ist. Die Eindrücke und Einflüsse häuften sich; und sehen wir das Werk an, so möchten wir als eigentlichen Lehrer in dieser Zeit weniger Matisse als Cézanne, aber auch Gauguin, Bonnard, Henri Rousseau und ein wenig auch den Kubismus gelten lassen. Bis mit Kriegsausbruch diese Welt plötzlich zerschlagen und auseinandergejagt wurde blieb Ahlers-Hestermann ihrem Kreise treu, von kleineren Reisen und Unterbrechungen abgesehen. Seitdem ist er nun wieder in Hamburg ansässig.

Nirgends findet man Ahlers-Hestermann der hellen Skala und plakathaften Flächigkeit Matisses ergeben. Auch diese erscheint hier gedämpft, wie denn alle adoptierten Elemente von einer sehr persönlichen Art der Dämpfung aufgenommen und eben dadurch so glücklich geeint und überhaupt vereinbar erscheinen. Dachflächen, Hauswände, Hintergründe haben die flockige Webung, die luftige Schichtung der Pinselauftragungen zum Flächenteppich, die Cézanne dem zäheren Farbfluß und der prickelnden Punktmanier seiner Zeit entgegensetzte; doch ist nun alles Wirre und Flackernde vollends gemieden. Diese innere Belebung der Fläche ist genützt, den räumlichen Wert ihrer Ränder zu erhöhen, und zugleich der plastischen Rhythmik andeutend, doch ohne Verwischung gerecht zu werden. So ist die Fläche nicht nur durchatmet, sondern gleichsam vom Einsetzen des Atems zu seinem Absetzen geführt, die Beschleunigungen und Intensivierungen dabei durch Stauungen und Schwellungen betonend. Andrerseits klingen die Ränder und Staukanten wiederum weich und fest, ohne zeichnerische Schärfe gegen die Luft. Mit gleichem Härtegrad stellen sich Farben und Formen gegeneinander, überschneiden sich die Kurven, winkeln die Dimensionen: mit einer ruhigen Ausgesprochenheit, deren Klarheit gleichwohl sanft, sammtig, unstarr ist. Die Dinge sind nicht als verzitternde Impression aufgefangen, sondern als Dinge gesehen (und darin gefestigter, stereometrischer als bei Cézanne), — aber eben doch durch die farbige Luft hindurch gesehen. Gestalten und Terrainbewegungen haben oft eine gewisse Steife, die ja vor Seurat als Ungekonntheit gelten mußte und durchaus charakteristisch ist für den Antimomentanismus der jüngeren Phasen, die soeben zum formbestimmenden Prinzip zu werden im Begriffe ist und eine klassizistische Note in die Kunst der Gegenwart trägt. Bei Ahlers-Hestermann ist diese Steife jedoch nie eckig oder geometrisch, überhaupt nicht linear, sondern eine Ruhe des Flecks mit einer gewissen Feierlichkeit und wieder leicht spöttischen Spielzeugmäßigkeit, vornehm und graziös, kurzum: parkhaft. Und sie ist stets hauchzart bewegt. Nur in gewissen Pariser Straßenbildern kann man noch an das Lineal denken, was mit den sehr klaren Tondifferenzen dieses frühen Stils zusammenstimmt. Seitdem wird man zunehmende Vereinheitlichung des Tons, weichere Übergänge, abnehmende Metrik, größer werdende Flaumigkeit und Durchschattung der Flächen konstatieren dürfen, wenn auch bis heute gewiß die Grundeinstellung im wesentlichen dieselbe geblieben ist, und alle diese Veränderungen als solche kleinsten Umfanges zu verstehen sind. Ahlers-Hestermann ist ein konservatives Temperament und von Moden oder Launen nicht aus seiner Art zu drängen, um so weniger, als diese Art ständig von Bewußtheit des Schaffens, selbstkritischem Kalkül und skeptischem Wägen des Geschmacks kontrolliert, also Ergebnis sorgfältiger Siebung und nicht ein rein instinktives Sichaussprechen ist.

Motive kehren immer wieder, gewissen Konstellationen gehört eine ganz beharrliche Vorliebe. So die Durchstellung der Bildfläche mit vielen Vertikalen, und zwar nicht beherrschenden, durchlaufenden, sondern nur anklingenden, kurzen Vertikalen, zu denen Häuserkanten, Fenster, Bäume, Brückenpfeiler, Figuren, vor allem aber Spiegelungen (und also Verlängerungen solcher Senkrechten) im Wasser herangezogen sind. Dieses sanfte Betonen des Vertikalismus der Dinge im und am Wasser, diese rhythmische Einstellung des Ausschwingens von Linie und farbigem Fleck im verlängernden Spiegelbild bringt eine eigene Kristallinik in das Bild Ahlers-Hestermanns. Segel, der Hals

des Schwans, helle und bunte architektonische Rechtecke sind mit sichtlicher Freude zu dieser Wirkung herangezogen, die in ihrer Mittelstellung zwischen linearer Strenge und schmiegsamem Fließen der vorher charakterisierten Art der Flächenstruktur entspricht. Mit einem noch schwebenderen Fall spielt Gezweig in dieses Netz der Vertikalen hinein, und man wird ganz unaufdringliche Kubismen da und dort einkonstruiert finden können, die sich an diesem Motiv beteiligen. Ferner finden wir häufig helle, gelbgrüne Baumkronen gegen dunkleren Grund gestellt, gedrehte Baumstämme, aus halbkreisförmigen Fächern fast traubenartig gefügte oder mit einer aureolenleichten Rundung zart nach oben verhauchende Wipfel. Die Stämme streben meist mit der schmiegsamen Gebärde von Mädchenarmen über die Fläche, um sich leicht und vielfältig in Gezweig zu teilen. Doch überwiegt das Zartgeballte der Massen, und auch laubleere Bäume sind durch eine schleiernde Bindung des Astwerks als runde Masse gesehen, wie denn in diesem Stil der gebreitete Fleck die richtungbetonende Linie durchaus überwiegt.

Es ist gewiß angebracht, diese Züge hervorzuheben, denn das konstruktive Bewußtsein des Künstlers ist äußerst stark, und alle seine Bilder sind Versuche, eine möglichst ausgewogene, musikalische, qualitätvolle Fläche zu erzeugen. Und die feine Fügung, die Schönheit des lockeren Gewebes ist auch das eigentlich Beglückende an ihnen. Wie sich Kurven von Straßen und Bäumen und Vierecke von Hausflächen und Dächern als leichter Formenreigen in wiegend geschwellter, einfach und anmutig harmonisierter Farbe über die Bildtafel hinkränzen, das ist jedesmal ein Stück herzbewegender Organisation der Materie, Überwindung ihrer. Während der Kubismus ähnliche dekorative Absichten höchster Art mit einer programmatischen Taktlosigkeit und fanatischen Konsequenz durchführt, hinter der die Verwechslung von Mittel und Zweck steckt — während nämlich der Kubismus von seinem Prinzip so besessen ist, daß er es selbst malt, anstatt nach ihm zu malen, — ist die gestillte Kunst Ahlers-Hestermanns ohne Angst der Orthodoxie: ein ganz holdes Malen unter konstruktiven Gesichtspunkten, bei dem das Prinzip nirgends zur Autonomie strebt, sondern sich begnügt, heimliches Gesetz einer krampflos, nobel und anmutig ausschwingenden Anschauung zu sein. In diesem Sinne ist diese Kunst eine nachkubistische Angelegenheit und nun allerdings heute von besonderer Bedeutung, da man allgemein wieder mehr zum Leichten, Unheftigen, Beglückenden strebt, nicht etwa reaktiv, sondern im Gefühl gesicherter Gewinne und durchgesetzter Prinzipien.

Wiewohl also gewiß diese Kunst mehr um Liebe als um Ruhm wirbt, mehr Vollendung als Eroberung bedeutet und die Entwicklung nicht schicksalhaft steuern wird, ist sie wohl eben jetzt nicht ohne Sendung, und verdient es eben jetzt besonders, aufgenommen zu werden. Denn sie ist jenseits der Formel und kann dem Streben der Gegenwart, die Formel zu überwinden, fruchtbar entgegenkommen. Hier wird nicht eine führerische Parole ausgegeben, aber dafür ein stilles Lied gedichtet, in dem Pietät und Freiheit gemeinsam Neuerrungenes dem Dauernden einschmelzen. Wir sollen uns nicht mehr fürchten, beglückt zu werden. Neben dem heftig Gesteigerten, dessen Konflikte paradigmatisch sind, dessen Negationen Breschen reißen, hat das Seiende, Wesensinnige, gut Atmende sein tiefes Recht.

Friedrich Ahlers-Hestermann. Bildnis. 1916.

Friedrich Ahlers-Hestermann. Frühling. 1920.

Marcel Gromaire. Porträt.
Salon des Indépendants.

Odette des Garets. Weiblicher Akt.
Salon des Indépendants.

Der Salon der „Indépendants“

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln *Von ADOLPHE BASLER*

Dieser Salon hatte von jeher für die Kritiker und Maler den Vorzug, daß sie sich gründlichst bezüglich der Zahl der großen Künstler, die durch den offiziellen Geschmack desavouiert waren, die aber seither den Ruhm und jeden kommerziellen Vorzug genossen, täuschen konnten. Wollte man heute einmal all die Glossen sammeln, die die Kunstkritiker einem Cézanne, van Gogh, Lautrec, Gauguin oder dem Zöllner Rousseau gewidmet haben, würde man erstaunt sein über die Sicherheit ihres Urteils wie über dasjenige von Diderot, wenn man seine „Salons“ liest. Dieser sagt über ein Bild von Fragonard: „Dieses ist geistlos, blaß, von einer gleichmäßigen, eintönigen Haltung und weichlich gemalt“. Hat man nicht vor einem Vierteljahrhundert noch den Gemälden eines Renoir den gleichen Vorwurf der Fadenscheinigkeit gemacht? Und was Diderot von Boucher sagt, klingt noch ungewöhnlicher: „Ich werde das da zu vergessen suchen,“ sagt er, „beinahe wird er einen Namen hinterlassen, er wäre der erste von allen gewesen, wenn er nur gewollt hätte.“ Aber alle diese Irrtümer sind ausgeglichen durch den klaren Blick, den er gegenüber einem Chardin bewiesen, den er für den größten Magier aller Zeiten erklärte.

Warum erregt man sich heute so schrecklich über einen so ausgezeichneten Schriftsteller wie Camille Mauclair, weil er das Genie eines Cézanne nicht erkannt hatte, wo man doch annimmt, daß ein noch so obskurer Skribent jede Sorte von unfähigen Kubisten, einerlei ob sie es sind oder nicht, beweihräuchern kann und die überzeugendsten Talente der jungen Generation zu vernichten versucht.

Doch verweilen wir nicht bei den Ungerechtigkeiten der Kritiker oder der unkultivierten Maler, die Beifall rufen oder die wenigen schöpferischen Genies zu erdrücken versuchen, die von Zeit zu Zeit emportauchen. Diese kleine Schar von Malern und Bildhauern, die sich beinahe seit einem halben Jahrhundert zusammendrängt, bildet durch ihren Gegensatz zur offiziellen Mode die eigentliche Gruppierung des „Salon des Indépendants“. Aber gibt es hier überhaupt noch so viele „Unabhängige“? Ist nicht Signac, der Führer der neo-impressionistischen Schule, ebenso bekannt durch seine schönen leuchtenden Landschaften wie als Mitglied der „Academie des Beaux-Arts“? Und wird nicht der delikate Maler Bonnard von den Liebhabern mehr geschätzt als Henri Martin oder Aman Jean? Charles Guèrin, Maurice Denis, Valloton, Friesz oder Lhote haben in ihren Privatschulen ebenso viele folgsame Schüler, Männlein und Weiblein, als irgendein renommierter Professor an der „école des Beaux-Arts“.

Was bleibt also von den Indépendants? Selbst die sogenannten Sonntagsmaler sind kaum zu finden, und was die anderen anlangt, so sind sie beinahe ausnahmslos reif, einem Besnard, Aman Jean in die „Nationale“ zu folgen. Sie würden sicher eine viel geschmeidigere Kunst dort hineintragen als die Veteranen dieser ehemals revolutionären Gründung der Indépendants. Statt eines Puvis de Chavannes oder eines Rodin, eines Bourdelle oder eines Despiau erlebt man hier noch genug junge Elemente, die fähig sind, eine Zeitlang die Atmosphäre aufzufrischen. Man kann sich sogar der Illusion eines Neuen hingeben, wenn man das durchaus Pariserische eines Boussingault bewundert, der ein nicht minder kluger und nicht weniger beweglicher Maler ist als ein anerkannter Meister oder ähnlich die durchaus elegante Art von Alix auf sich wirken läßt, der mit großem Nutzen an Daumier gelernt hat. Sicher ist, daß eine Suzanne Valladon ihr Lebtag als „indépendante“ zu gelten haben wird. Ihre beiden weiblichen Akte scheinen uns in ihrem ausgesprochenen Naturalismus um dreißig Jahre zu verjüngen und jene Hochblüte des Impressionismus zurückzurufen, d. h. jene Zeit, wo man noch nicht mit Wichse gemalt, wo man das Licht als göttliche Essenz der Malerei ge-

priesen hat. Ihr Sohn Utrillo konnte keinen besseren Lehrmeister haben. — Die „Evocation des Krieges" von Albert Moreau ergreift durch die Tragik, die über dem von ihm gemalten Schützengraben liegt, aber bei aller Bewunderung seines prachtvoll gemalten Bildes, das außerordentlich knapp empfunden und voll weiser Mäßigung ist, kann ich mich doch nicht enthalten, ihm nachdrücklichst zu raten, er möge seine Kriegsimpressionen lieber der Radierung anvertrauen, die ihm eine wesentlich größere Freiheit der Entfaltung garantiert. Vielleicht, daß wir in ihm einen neuen Callot begrüßen dürfen, der das Elend des Krieges menschlich symbolisieren wird. Neben diesem Moreau zeugt das Gemälde von Gromaire von einem innerlich ernsten Suchen nach der großen Form. Ich weiß nicht, welchem Ziele Gromaire zustrebt, aber sein weibliches Bildnis offenbart einen Maler, der innere Größe will.

Die Skulpturen von Laurens haben trotz ihrer kubistischen Fesseln, dasselbe Zeichen schöpferischen Geistes.

Mit einem stärkeren Gefühl für die Proportion, das ihm noch fehlt, mit dem architektonischen Sinn, den er unbedingt besitzt und der Grazie, die seinen Schöpfungen eigen ist, wird Laurens eines Tages sicher unter den drei oder vier großen Plastikern unserer Zeit seine Stellung behaupten. Seine anderen kubistischen Kollegen fahren in dieser „neuen Kunst" fort, in der sich Picasso, Braque und Gris hervorgetan haben und treiben einer noch mehr „modernisierten" Kunstweise zu. Und was Metzinger anlangt, der sich nach so vielen andern reuig vom Kubismus abgekehrt hat, so hat er eine „Einschiffung des Harlekins" gemalt und einen „Bal travesti", die beweisen, daß er bei einigem guten Willen ein ausgezeichneter Kandidat für den Rompreis sein würde.

Glaubt man überhaupt, daß wenn Emile Bernard nicht jenen Brief von Cézanne veröffentlicht hätte, in dem der Meister von Aix die Anfangsgründe der Dürerschen Kunst und so vieler anderer primitiver Meister wiederholt, Lehren, die auf allen Kunstschulen doziert werden, daß man dann überhaupt einen Kubismus gehabt haben würde, den angeblich Picasso erfand? Dieser ebenso universale wie ursprüngliche, ebenso wissensvolle wie kindliche Künstler klammerte sich im Verlangen nach dem Neuen an jene Worte des Cézanneschen Briefes „traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône etc."

Picassos Irrtümer sind dennoch allemal durch ein starkes Talent ausgezeichnet, aber die Gehirnakrobatik Metzingers war eine Sackgasse. Diese Irrungen haben ihrerseits wohl eine durchaus nützliche Diskussion über die bisher von der Malerei befolgten Methoden hervorgerufen, beispielsweise über die Perspektive oder über Proportionen der Dinge unter dem Gesichtspunkt der Anatomie oder des Architektonischen. So pervers auch das starke Talent von Picasso sich entwickelte, hat es trotzdem eine heilsame Reaktion in der Malerei hervorgerufen. Die Frage, die mir Metzinger stellte: „Glauben Sie, daß der Kubismus tot ist?" kann nur aus einem armseligen Geiste kommen. Deshalb durfte ich ihm antworten: „Nein, der Kubismus ist ewig." Ob er mich begriffen hat, weiß ich nicht. Es gibt keine bessere Erklärung als die, die Derain eines Tages den Kubisten gab als man über die vierte Dimension schwätzte und er sagte: „C'est la section d'or." Aber das griffen sie auf, um so ihre Gruppe zu benennen.

Indes diese Bemerkungen führen zu weit ab von der Ausstellung der Indépendants, und ich möchte doch den Artikel nicht schließen, ohne jene erstklassigen Maler und Bildhauer erwähnt zu haben, die hier den Beweis ihres künstlerischen Könnens erbringen, wie etwa Dufy, der ein feinsinniger und phantasiebegabter Dekorateur ist, oder wie der Maler Léger und der Bildhauer Czaky, die so stark auf der Suche sind nach dem Architektonischen in der Kunst, oder wie der glänzende norwegische Maler Per Krogh oder der ausgezeichnete und kapriziöse Zeichner Pascin, der als Maler weniger überzeugt. Daneben der kluge Conrad Kikert, Berthold Mahn, Huot, Dubreuil, Ferat, der Graphiker Galanis, Makowski, Survage, der die neue künstlerische Formel von Braque glücklich weiter entwickelt, der sehr begabte Utter, Barat de Lille und der vielversprechende Charbonnier. Dazu einige Schweizer,

die mit Absicht primitiv sind und archaisieren wie Barth, Casimir Raymond und andere. (Unter diesen ist Gimmi zweifellos der beste lebende Schweizer Maler.) Schließlich müssen noch genannt werden Lhothe, Bissière und andere langweilige Stylisten. Ferner Georges Kohn, dessen kleine Bildchen ich aufgestöbert habe, die so unerhört geistvoll vom Leben der Juden im Elsaß erzählen. Ramey, Bara Levrault, Clairin, dazu die Bildhauer Zadkine und Chana Orloff, deren Werke, gemessen an den kubistischen Nichtigkeiten eines Jacque Lipschitz, genial anmuten. Am Schluß des Reigens Gimond mit seiner Büste des Malers Renoir und jene ausgezeichneten zahlreichen Vertreter einer älteren Generation wie Luce, Victor Dupont und einige weibliche Talente wie Augiboult, Irène Lagut, Halicka, Hélène Perdriat, Marthe Laurens, Cheriane usw. Und Odette de Garets, deren Bilder von einem rassigen, malerischen Talent zeugen.

Die Grünewaldlegende

Von W. K. ZÜLCH

Kaum wird es noch einen Deutschen von Durchschnittsbildung geben, dem der Name Matthias Grünewald nicht ein Begriff wäre von genialster deutscher Malkunst. Ja, und daran sind ebenso die zahlreichen Publikationen der letzten Jahre über Grünewalds Kunst, wie die veränderte Geistesströmung beteiligt; es steht heute so daß viele über Grünewald fast ganz Dürer vergessen. Dürers und Grünewalds Leben umfassen die gleiche Zeitspanne 1470—1528; aber während der Nürnberger breiten Ruf und Ruhm bei Fürsten und im Volke schon im Leben gewann und bis heute nicht verlor, hat Grünewald in abgeschlossenen Zirkeln sich bewegt und wurde früh vergessen, die Person, nicht das Werk. Das, was wir von ihm wissen, danken wir dem Maler Joachim von Sandrart. Dieser aber sagt 1675 (150 Jahre nach Grünewalds Tode, den er falsch auf 1510 statt 1528 angibt!) in seiner „deutschen Akademie", daß er mündliche Mitteilungen, die ihm als Knabe vor 50 Jahren gemacht wurden, als Greis aufzeichnete. Diese auf Grund mündlicher Überlieferung nach 50 Jahren von einem alten Manne gemachten Angaben enthalten nachweisbare Fehler: Das Todesjahr 1510 ist sicher falsch, dazu nennt er den Schüler Grünewalds und Lehrer Ph. Uffenbachs, einmal Johannes Grimer, ein andermal Adam Grimmer aus Mainz. Eisenach und Isenheim werden verwechselt. Daraus folgt, daß Sandrart mit Vorsicht zu benutzen ist, er könnte sich auch in einem sehr wichtigen Punkte geirrt haben, nämlich in dem Namen Grünewald. Vor Sandrart 1675 kannte man als einwandfreie Benennung nur Mathis von Aschaffenburg, Maler des Kurfürsten von Mainz; den Eigennamen Grünewald hat Sandrart durch nichts belegt, und mit größter Wahrscheinlichkeit liegt auch hier ein Gedächtnisfehler, Zusammenströmen verschiedener Erinnerungen des alten Mannes zugrunde... Jede Grünewaldforschung ist naturgemäß von dem Namen Grünewald ausgegangen und hat ihn zum Ziel gehabt. Alle Mühe war vergebens. Dagegen ist über Mathis von Aschaffenburg Vieles und sehr Wichtiges gefunden worden (H. A. Schmid). Nur an der nächst Mainz Hauptgrünewaldstätte, das ist Frankfurt, fand sich nichts. Da wurde durch zwei Publikationen von mir die historische Frage gründlich umgewendet (Repertorium für Kunstwissenschaften 40, 1917, 43, 1920: „Grün oder Grünewald?" und „Das Dunkel um Grünewald"). Aus meinen Forschungen zur Frankfurter Kunstgeschichte veröffentlichte ich, dem Ganzen vorgreifend, drei Namen. „Maler Mathis von Straßburg 1511, Bildhauer und Maler Mathis Grün von Eisenach 1512—1532 und Maler Mathis Gothardt, alias Nithardt von Würzburg 1527—1528." Mit der Herausarbeitung der Person des Mathis Grün, der als „Meister Mathis der Maler (!)" vom Grafen von Erbach beschäftigt wird, hatte ich beabsichtigt, „den Kern

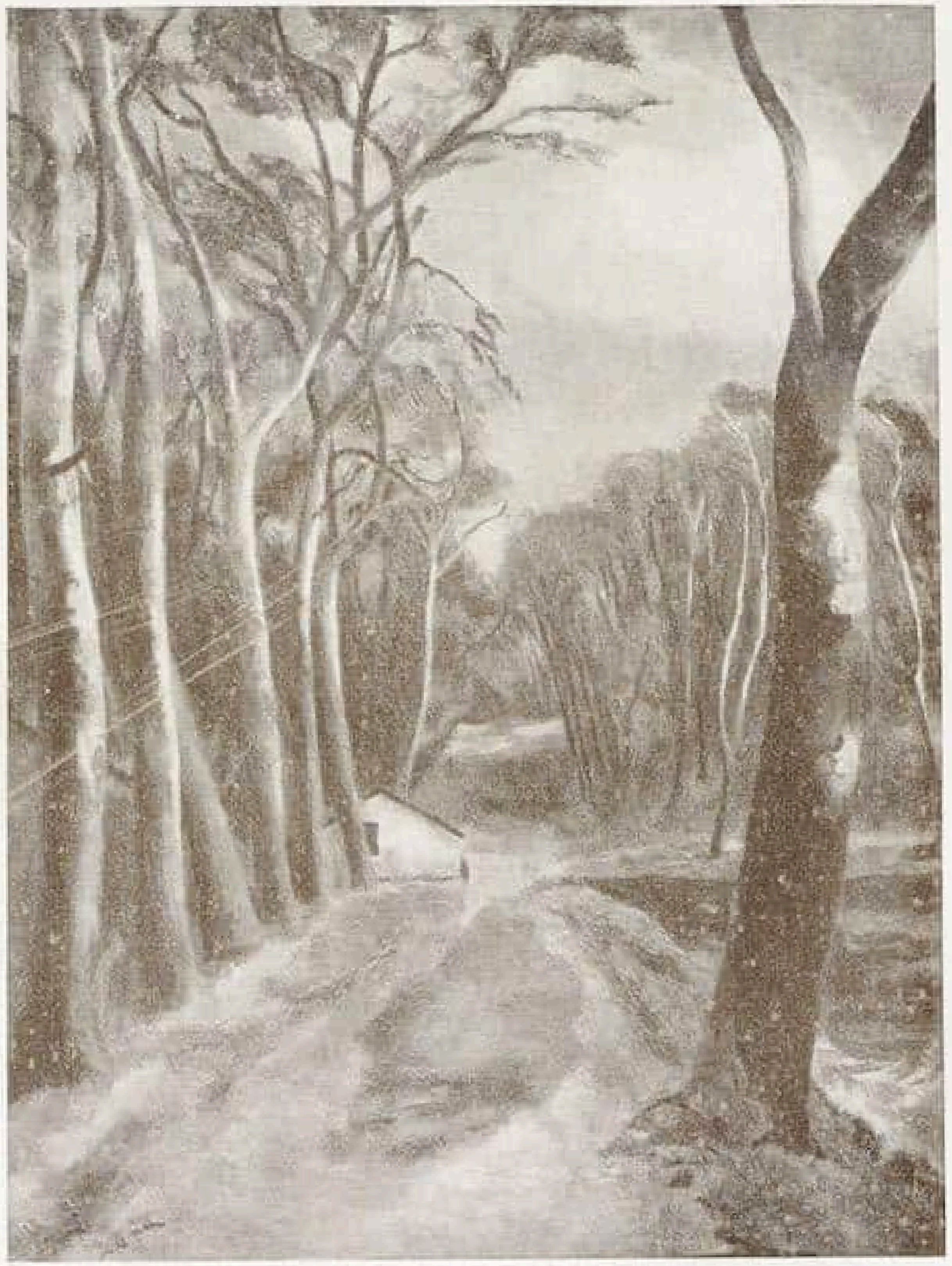
der Enkelschülertradition Sandrarts" zu erklären, d. h., daß verblaßte Erinnerungen an diesen Mathis Grün den Sandrart verwirrt hätten, als er seine Grünewaldbiographie schrieb. Dann führte ich in meiner zweiten Veröffentlichung die ganz außerordentliche Künstlerpersönlichkeit des Mathis Gothardt, alias Nithardt, eine phänomenale Erscheinung, in die Kunstgeschichte ein. Mit Händen zu greifen waren die Beziehungen, die vom Gothardt-Nithardt zum Schöpfer des Werkes gehen, das unter dem Namen „Grünewald" uns bekannt ist. Zu allen anderen Parallelismen kam das Merkwürdigste: das sicher überlieferte, aber rätselhafte Monogramm des sogenannten Mathis Grünewald von Aschaffenburg (das, wäre dieser Name richtig, M. G. A. heißen mußte), also jenes Monogramm M. G. N. fand in Mathis Gothardt-Nithardt eine Lösung! Bevor nun das Urteil formuliert wurde: Grünewald ist Gothardt-Nithardt zu benennen, war m. E., weil es sich eben um keinen Geringeren dreht als Grünewald, das Ergebnis der neuorientierten Forschung abzuwarten, ob nämlich die Archive der Grünewaldstätten, also Mainz, Aschaffenburg, Halle, Mainzer Akten in Würzburg u. a. über Gothardt-Nithardt eine Antwort geben, nachdem sie über Grünewald geschwiegen hatten. W. Rolfs bringt in seinem Buche[1] zu diesen notwendigen Fragen kein neues Material, er kombiniert die grundlegenden Forschungen A. H. Schmids, dazu die neuere Grünewaldliteratur mit den Publikationen Zülchs und verlegt den Anfang des, nun nicht mehr Grünewald, sondern Gothardt-Nithardt nach Würzburg, weiter nach Ulm. Hier beginnt der selbständige Wert des Buches in wichtigen Beiträgen zur Würzburger frühen Malerei. Gute Abbildungen begleiten den vorzüglichen Druck. Noch ein Schlußwort, weil es um Grünewald geht, der mir menschlich noch näher steht als kunsthistorisch. Ich habe die Gothardt-Nithardt-Urkunde acht Jahre sorgsam gehütet, ehe ich sie mit größter Vorsicht und Akribie herausgab, auf freundliches Drängen. Kaum ein Jahr darauf schreibt W. Rolfs nur mittels dieser Urkunden, ohne eigenes bewiesenes Material ein dickes Buch, das ob seines Titels als Beiträge W. Rolfs zur Grünewaldforschung bereits in Zeitungen zensiert ist — obwohl Geheimrat Rolfs nur interpretiert und eine Möglichkeit zur Tatsache erhebt. Ich bin selbst durch sorgsame Nachprüfungen überzeugt, daß im Kopfe des alten Herrn Sandrart auch mit dem Namen Grünewald ein Irrtum passiert ist, und daß das Phänomen Gothardt-Nithardt einmal wieder zu seinem Werke kommen wird, aber es bedarf noch einer Spanne und Anspannung deutschen Forscherfleißes! Bis dahin hätten die Urkunden im Repertorium genügt, sie waren noch nicht reif für breitere Öffentlichkeit! Langsam öffnen sich die verschütteten Schächte. Schon ist Hans Grimmer gefunden und Adam Grimmer (Uffenbachs Lehrer und Mittelsperson für Sandrart), durch datiertes Werk und Todesjahr festgestellt. Der Frankfurter Grünewaldsammler Abraham Schelkens wird als Zeuge auftreten, der zwischen 1636 und 1639 den graphischen Nachlaß Grünewalds kaufte — oder Gothardt-Nithardts? Die greifbare Hypothese wohl, aber nicht der Schatten eines Beweises ergab sich aus meinen Frankfurter Urkunden, daß Mathis-Gothardt-Nithardt das Monogramm M. G. N. auf der Frankfurter Grünewaldtafel im Städel schrieb. Nachdem bereits Oscar Hagen in seinem Grünewaldwerk meine Gothardt-Nithardturkunden aufnahm und auch in der dritten Auflage seines Buches die versprochenen Nachforschungen in Halle schuldig geblieben ist, folgt nun W. Rolfs und folgert, ohne auch nur eine neue Quelle beizubringen, aus meinen Urkunden die Behauptung: Gothardt-Nithardt ist Grünewald. Was noch zu beweisen wäre!

Anmerkung der Redaktion. Eine kritische Würdigung der Rolfsschen Arbeit erfolgt demnächst noch von anderer Seite an dieser Stelle.

---

[1] W. Rolfs, Die Grünewaldlegende. Kritische Beiträge zur Grünewaldforschung. Verlag K. W. Hiersemann, Leipzig.

Pierre Charbonnier. Mädchen.
Galerie Percier.



Berthold Mahn. Landschaft.

F. Fr. Ziem. Aus Venedig. Aquarellierte Tuschzeichnung.

F. Fr. Ziem. Venedig. Aquarellierte Sepiazeichnung.

Der Graphiksammler

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Handzeichnungen von F. Fr. Ziem

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — *Von OSCAR SCHÜRER*

Das graphische Kabinett der Galerie Arnold in Dresden stellt zur Zeit sieben Blätter des französischen Landschafters Felix François G. Ph. Ziem aus, die nicht nur als Seltenheiten wert sind, unser Interesse auf diesen wenig bekannten Künstler des vorigen Jahrhunderts zu lenken. Wenig von seinem Werk ist bei uns zu finden. Wohl die Hälfte seiner Arbeiten gelangte nach Amerika. Französische Galerien (Luxembourg in Paris, Bordeaux, Marseille, Montpelliers) besitzen Bilder von seiner Hand. In Deutschland kann man im Staedel eines seiner sehr zart und duftig gemalten venezianischen Bilder betrachten, das in Stoff und Wesen seine Art bezeichnend ausdrückt. Die Stadt der Lagunen, umflort von farbigen Lichtern, vom gondelbelebten Meer umspült, die weichen Formen der Kuppeln von St. Marco und Sta. Annunziata in Harmonie mit den leis gebrochenen Tönen der zwischen Himmel und Wasser fast verschwebenden Stadt. Eine gefällige Kunst, die ihre Grenzen kennt, sie aber auch trefflich ausfüllt. Immer war es dies Thema, das Ziem beschäftigte, dem er in hundert Variationen immer neue Reize abgewann und dem er seine zeitgenössische Berühmtheit verdankt. Ihn auszugraben, hieße kaum ihm einen Dienst erweisen. Die ihn kennen, lieben seine sympathische Art und danken ihm die Gestaltung freundlicher Stimmungen. Überschätzung kann ihm nur schaden. Wohl aber verdienen diese noch unbekannten, halb aquarellierten, halb getuschten Zeichnungen einige Betrachtung, denn sowohl an Momentaneität der Stimmungswiedergabe wie an Spontaneität der Technik sind sie schöne Proken aus jener malerisch bewegten Zeit, die sich ganz dem Duft und dem Glanz des Außen hingab und dessen Reize und Werte liebkosend erlauschte.

Immer wieder ist es Venedig, die Königin der Meere, die das Auge des Künstlers entzückt: Glänzende Gewässer, im Vordergrund die dunkle Barke, die als Kontrast die schwebende Stadtsilhouette in die Tiefe schiebt. Bei der Ähnlichkeit der Motive in Ölbild und Graphik könnte man in den Zeichnungen und Skizzen nur Vorstudien zu dem größeren Gemälde vermuten. Doch damit würde man diesen Blättern nicht gerecht. Nicht nur eine Folge der Technik ist diese ihre so viel momentanere, schwingendere Belebtheit, — ihr leicht umflortes und doch prickelndes Leben ist von vornherein für schwebendere Gestaltung konzipiert, als sie das unter Ziems Pinsel doch gebundener fließende Öl hergeben könnte. Auch die Technik selbst arbeitet auf Eigenwerte hin, die der manchmal allerdings ganz skizzenhaften Art der schnellen Aufnotierung das stärkere Gegengewicht halten. Diese Technik legt zwei material- wie stimmungshaft verschiedene Bildschichten übereinander, deren Durchdringung und Durchwebung den eigenartigen Reiz dieser Blätter erst herausbringen. Mit feinem Pinsel sind zunächst in

ganz dünnen Wasserfarben (reines oder mit Karmin oder Ultramarin leicht getöntes Sepia) die Hauptflecken der Bilder, zu größeren Komplexen gebunden, hingesetzt (von Massen zu sprechen wäre angesichts der Leichtigkeit dieser Szenerien zu hart). Und dann erst sind die Konture mit der Feder nachgekritzelt und die Hauptschattenlagen mit wenigen flüchtigen Federstrichlagen nachgefüllt. Dabei übernimmt auf den meisten Blättern der Pinsel die Horizontale (in zarter Konturierung der Wolken und Wellen, der Häuser und Stadtsilhouetten) und die Feder baut nachlässig und fast spielend die Senkrechte in das gleitende Schweben. Dies Auf- und Ineinander zweier Bildschichten bringt jenen webenden Ton ins Bild: es ist, als ob die beiden fast unabhängig voneinander lebten und sich leise gegeneinander verschöben. Dabei wird durch die auf- oder untergelegten Federstriche (bei einigen Blättern scheinen die Federkonturen zuerst gezogen, die Füllung mit blasser Sepiatinte nachträglich eingesetzt zu sein) ein eigentümlich innervierendes Moment gewonnen: aus den leisen Aquarelltönen ritzen sie sich eigentümlich scharf, wie Nervenstränge zuckend, heraus, bleiben aber in ihrem unverbindlichen, fast laxen Duktus doch dem Gesamtton verhaftet, auch wo sie in bewegtem Gegeneinander von Senkrecht und Wagerecht, von festerem und zarterem Druck die Bildfläche reizen.

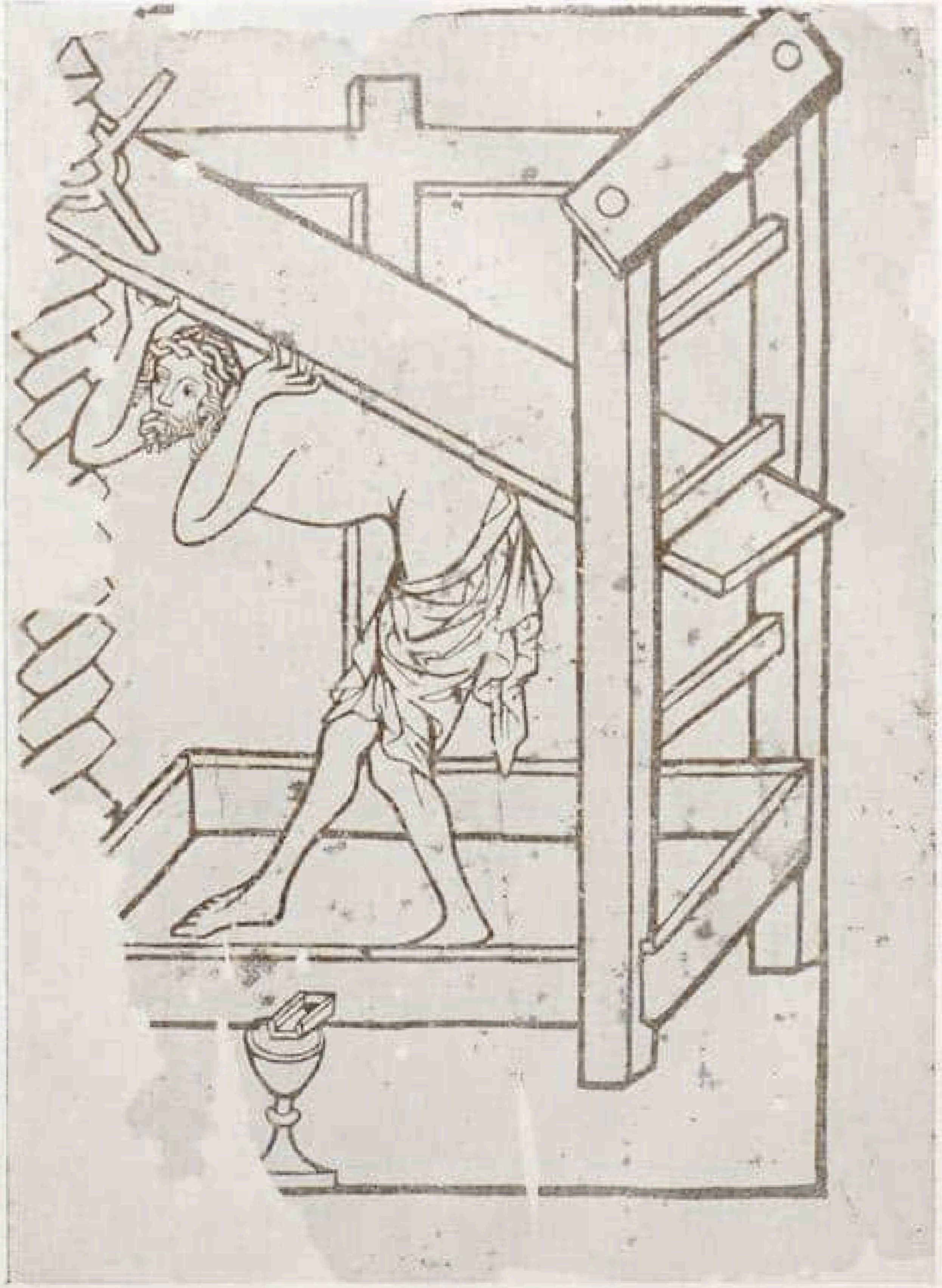
Graphologisch ließe sich aus dieser halb nachlässigen, nonchalanten, halb zuckenden, vom Eindruck gehetzten Strichführung noch manches von Ziems Charakter herausholen, — der Bildkundige wird selbst aus diesen Blättern den ungewöhnlichen Menschen und Künstler herauslesen.

Anton Woensam von Worms. Hl. Familie.

Albrecht Glockendon. Der hl. Georg.

Lukas Cranach d. Ä. Geschichte vom Kanaäischen Weibe. Tuschfederzeichnung.
Leipzig, Graphische Sammlung.

Pietà (Teilaufnahme). Breslau. Matthiaskirche.
Wiese phot.



Christus in der Kelter. Holzschnitt, „Mitte 14."
Nürnberg, Germanisches Museum.

Neuerscheinungen

Literatur

Gotische Holzschnitte. Ausgewählt und eingeleitet von Curt Glaser. Außer der allgem. Ausgabe erschien eine Vorzugsausg. in 100 num. Expl., Text auf Bütten, die 55 Tfln. in Passepartouts. Im Propyläen-Verlag, Berlin o. J. (1922).

In kurzem Abstand hinter seiner „Graphik der Neuzeit" läßt Glaser ein weiteres grundlegendes Werk über Graphik, diesmal über „älteste", erscheinen. Diese Zusammenstellung der bedeutendsten frühen Holzschnitte — und auf solche, bis etwa 1450, ist durchaus das Hauptgewicht gelegt — ist eine Tat, die ihren Eindruck nicht verfehlen wird. Man kann sich schon an Hand der Abbildungen einen sicheren Begriff des Stilverlaufs bilden, der durch wenige, aber um so eindeutigere Beispiele auch für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts belegt wird. Nimmt man den Text und die Tafelanmerkungen zuhilfe, ist man imstande, sich mit aller wünschenswerten wissenschaftlichen Genauigkeit und Prägnanz in den Stoff zu vertiefen. Die Methode Glasers kann nur gelobt werden. Es wird nicht Hypothese auf Hypothese gehäuft, vielmehr nur gesagt, was wirklich fundiert ist und das oft genug mit Vorsicht. Der kulturelle Hintergrund, soweit er berührt wird, ist mit einer Ungezwungenheit gezeichnet, die Einfühlung in das Material und Liebe dazu in gleich hohem Maße verraten. — Das Blatt, das Glaser für das älteste hält (wieder mit nötigem Respekt), den Christus in der Kelter (s. Abb.), möchte ich gern in einen näheren Stilzusammenhang mit südostdeutschen Werken bringen und so die schon von G. angeführten Gründe für das Alter, wenigstens das relative, vermehren. Zunächst fällt bei dem Blatt die überaus zeichnerische und zugleich plastische, mit größter Virtuosität und Grazie gehandhabte Formengestaltung auf. Sehen wir uns in der Malerei des 14. Jahrhunderts nach ähnlichen Zusammenklängen um, so finden wir sie am ehesten in der böhmischen Kunst und zwar der sog. Gruppe des Meisters von Hohenfurth. Sie hat alle die Vorzüge, die den Christus in der Kelter auszeichnen. Die Klarheit der Raumgestaltung ist nicht der letzte. Kein späteres Blatt zeigt ihn, aber die Hohenfurther Gruppe stets (man denke, um das erreichbarste Beispiel zu nennen, an die Glatzer Madonna in Berlin). Dieser Zug aber führt zur Plastik; und ist wiederzufinden in einer typischen Art von Bildwerken, von denen sich eine besonders große Anzahl wiederum im Osten, besonders in Schlesien, erhalten haben. Es sind Madonnen (die sog. „schönen") und Pietägruppen. Sie wurden bisher gewöhnlich in den Anfang des 15. Jahrhunderts gesetzt. Es besteht indessen größere Wahrscheinlichkeit, sie in den Ausgang des 14. Jahrhunderts hinaufzurücken (darauf werde ich in meiner „Schlesischen Plastik" näher eingehen). Setzt man solche Stücke in Vergleich zum Christus in der Kelter, so wird der Ausgang vom gemeinsamen Ursprung ohne weiteres deutlich[1]. Das Ausschlaggebende ist wieder die Klarheit der plastischen Gestaltung mit vorwiegend zeichnerischen Mitteln. Die Faltenbehandlung der genannten Bildwerke steht etwa auf der Stufe der frühen Wittingauer Schule, zeitlich also nach der des Holzschnittes. Denn auf diesem entspricht sie in der Tat der Gewandbildung der Hohenfurther Werke. Man vergleiche den Auferstehenden der Hohenfurther Stiftsgalerie, den „Gnadenstuhl" im Breslauer Diözesan-Museum, schließlich, als letzte, aber sehr instruktive Stufe, den Gekreuzigten aus der Sammlung Kaufmann (nur das Lendentuch; der Kopf verrät schon den Wandel zum „Malerischen"). Sehr ähnlich gebildet ist ferner das Lendentuch auf der Darstellung des Kreuzwunders aus der Hedwigslegende im sog. Schlackenwerther Codex[2] vom Jahre 1353. Er stammt aus Brieg. Herzog Ludwig I. schenkte ihn dem dortigen Collegiatstift bei der Gründung. Dieser Codex kann noch weitere Bedeutung für die Herkunftsbestimmung früher Holzschnitte haben. (Ihn für eine Kopie nach einem 100 Jahre älteren Original zu halten scheint mir nicht genügend begründet.) Die Kolorierung der Bilder der Hedwigslegende, soweit sie sich nach Wolfskron beurteilen läßt, weist durchaus die Typika jener des in Wien befindlichen Blattes mit der hl. Familie auf (Glaser, Taf. 17; farbig abgebildet bei Pfister „Die primitiven Holzschnitte", München 1922), das Glaser nebst einigen anderen Blättern auch für böhmisch hält. Stilistisch läßt es sich freilich mit den Bildern der Hedwigslegende, die älter sind, nicht zusammenbringen. Es steht in der Tat auf der Stufe der Wittingauer Gruppe. (Man vgl. auch die Verkündigung, Taf. 20.) — Wechselwirkungen zwischen dem Holzschnitt (gerade dem frühen) und der Plastik hält G. aus mannigfachen Gründen für möglich. Eine kürzlich von mir aufgefundene Dorothea aus Schlesien unterstützt diese Ansicht weiter. Die Heilige ist nicht, wie dies sonst in der Plastik um 1400 gewöhnlich der Fall ist, durch ein Körbchen (mit Rosen) charakterisiert, sondern hält in der Linken ein Buch, in der Rechten eine Rose und zwar in der Stilisierung, die den bekannten Dorotheen-Holzschnitten (Taf. 6 u. 7) eignet, natürlich mit der nötigen Rücksicht auf die andersartige Bearbeitung des Materials. Das schöne Münchner Fragment zeigt außerdem den Korb in der Linken der Heiligen. Auf dem zweiten Münchner Blatt (Taf. 7) ist die Rose als Sinnbild noch mehr betont, nämlich zum „Baum" ausgestaltet. Eine

[1] Die Abb. zeigt den Kopf einer Pietägruppe in der Matthiaskirche in Breslau.

[2] A. v. Wolfskron, Die Bilder der Hedwigslegende. Wien 1846. Abb. 16 (Cod. fol. 24b).

andere zeichneriſche Darſtellung, die ikonographiſch mit der Plaſtik ganz übereinſtimmt, findet ſich im Braunſchweiger Skizzenbuch, Fol. 8', deſſen Zeichnungen wiederum z. T. nach plaſtiſchen Werken entſtanden ſein mögen. — Bei der Knappheit des Raumes muß es bei dieſen Andeutungen bleiben. Zur Technik der Wiedergaben, die in einer eigentümlichen Art des Steindrucks erfolgten, iſt zu bemerken, daß ſie dem Charakter des Holzſchnitts nicht immer ganz gerecht zu werden vermag. Sie wirkt zu tonig. Am eheſten genügt ſie einigen farbigen Blättern. An ſich ergibt ſie ſehr ſchöne Reſultate. Wieſe.

Elfried Bock: Adolf Menzel. Verzeichnis seines graphischen Werkes. Mit 437 Abb. Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin 1923.

Mit dieſem Buch liegt das Verzeichnis des graphiſchen Werkes von Menzel vor. Welche Arbeitsleiſtung in ihm ſteckt und mit welcher Gewiſſenhaftigkeit ſie ausgeführt wurde, wird ſeinen Benutzern am eheſten inne werden und manchen, wenn auch ſtillen Dank, zeugen. Daß die Anerkennung für den Verfaſſer nur wachſen kann, davon bin ich überzeugt. Jedenfalls hat er ſchon jetzt die Genugtuung, daß man ſich ſeiner neuen, durchdringenden Bearbeitung des Stoffes durch Zitieren ſeiner Nummernfolge bedient. Dem entgeht ſeine große Gelehrtenbeſcheidenheit nicht. — Um das Äußerliche vorwegzunehmen: Der Verlag hat das Werk ſo ausgeſtattet, wie es die Leiſtung verdiente. Es iſt eine Freude, darin zu blättern. — Sein Thema hat Bock in jeder Beziehung vorbildlich bearbeitet, und ſo erſchöpfend, wie man es nur wünſchen kann. Die knappe Einführung gibt einen beſſeren Einblick in die Bedingtheiten von Menzels Kunſt als eine breit ausgeſponnene Biographie. Der Stoff ſelbſt iſt in der für ſolche Verzeichniſſe üblich gewordenen Art nach Techniken aufgeteilt. I. Steindrucke, u. zwar 1. Kreidezeichnungen auf Stein, 2. Federzeichnungen auf Stein. II. Holzſchnitte (mit einem Verzeichnis der Holzſchneider). III. Radierungen. IV. Verſuche in anderen Verfahren. V. Nach Menzel. VI. Menzel irrtümlich zugeſchriebene Arbeiten. Die nun folgende „Suchliſte Dorgerloh-Bock" iſt, abgeſehen von ihrer praktiſchen Bedeutung, doch auch ein Zeugnis für die Pietät, die Bock ſeinem Vorgänger angedeihen läßt, und dieſem Gefühl gibt er auch wiederholt und mit ſchöner Anerkennung anderen Verdienſtes bei aller ſachlichen Kritik freimütig Ausdruck. — Das „Alphabetiſche Verzeichnis des graphiſchen Werkes" trägt einem empfindlichen Mangel der Arbeit Dorgerlohs Rechnung. — Bock verzeichnet 1160 Nrn. authentiſcher Arbeiten. Auf Zuſtände u. dgl. iſt weitgehend geachtet. Und gerade hier ſollte die Mitarbeit der Liebhaber Menzelſcher Kunſt einſetzen. Damit wäre dem Verfaſſer der ſchönſte Dank abzuſtatten. Wieſe.

Adrian van Ostade: Die Radierungen des Meisters in originalgetreuen Nachbildungen mit einer Einführung von Elfried Bock. Gr. 4°. Gzperg. Nr. 1—160: M. 180000.—, Hlbperg., nicht num.: M. 120000.—. Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin 1922.

Das Werk iſt der 11. Band der ſchönen Folge von Nachbildungen von Kupferſtichen und Holzſchnitten alter Meiſter. Es iſt, nach den Proben, die uns vorliegen, nicht minder gut gelungen als die vorangegangenen Bände. Auch der Textdruck iſt gut und das durch die größten Blätter bedingte Großquartformat ein ſehr ſchönes. Wenn man bedenkt, wie Oſtade heute ſelbſt in den nicht ſeltenen ſchlechten Spätdrucken bezahlt wird, muß man jedem, der an dieſem glänzenden Schilderer ſeiner bäuriſchen Umwelt als ſolchem Intereſſe hat, nur raten, auf den Beſitz weniger und minderwertiger Drucke zu verzichten und zu den nach den beſten Vorlagen hergeſtellten Nachbildungen zu greifen, vollends, wenn ein ſo liebenswürdiger Hüter und Kenner des Materials wie Elfried Bock einen Begleittext dazu bietet. W.

Ferner erſchienen:

Richard Braungart: Das Ex-libris der Dame. Vorz.-Ausg. mit Rad. von Broel, Copmann, Klinger, Traub, Vogeler. 200 Expl. in Leder, 1000 num. Expl. in Hlbldr. oder Hlbpgm. (Erſcheint im April.)

Max Geisberg: Die Kupferſtiche des Meiſters E. S. Wiedergaben ſeiner ſämtlichen 318 Stiche in 5—6 Lieferungen. 1. Lief. 41 Tfln. in Handkupferdruck auf Bütten mit einleit. Bemerkungen und Tafelverzeichnis. Format 27×38. Text und Einband werden der letzten Lieferung beigegeben. Subſkr. M. 40000.— für die 1. Lief. Verlag Bruno Caſſirer, Berlin.

Oskar Lang: Die romantiſche Illuſtration. Zeichner der deutſchen Romantik. Mit 180 Abb. Einhorn-Verlag in Dachau. (Wir kommen auf dieſes Buch noch zurück.)

Hermann Naſſe: Jacques Callot. 2. vermehrte u. verbeſſerte Aufl. Meiſter der Graphik, Bd. I. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig o. J. (1923).

Ernſt Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen. 3 Bde. Lex.-8°. Ungeheftet M. 68.—, Hlblwd. M. 80.—, Gzlwd. M. 88.— Grdpr. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Woldemar Seidlitz: Geſchichte des japaniſchen Farbenholzſchnittes erſcheint in 4. Aufl. Verlag W. Jeß, Dresden. Ferner kündigt der Verlag an: Julius Kurth: Die Primitiven des Japanholzſchnittes in ausgewählten Blättern.

Zur Subſkription angekündigt:

K. J. Friedrich: Das graphiſche Werk von Willy Münch-Khe. Mit Geleitwort von Hans

Adolf Menzel. Kind und Karpfen. Aus dem Kinderbuch: Der kleine Gesellschafter. B. 156.

Thoma. 1150 Expl. Vorz.-Ausg. 1—50, mit 10 Rad., weißer Schweinsleder-Handbd., Grdpr. M. 100.—. Biblioph.-Ausg. 1—100, Hlbldrbd. mit 5 Rad., Grdpr. M. 60.—. Einf. Ausg. 1—1000 in Ganzlwd. mit 1 Rad. Grdpr. M. 20.—. Subskript. bis 1. Mai 1923. Verlag Oskar Wöhrle, Konstanz.

Hans W. Singer: Verzeichnis der Greizer Kupferstich-Sammlung. 1—10 in Ganzpgm., Grdpr. M. 1000.—; 11—150 in Hlbpgm., Grdpr. M. 750.—. Verlag Wohlgemuth & Lißner, Berlin.

Kostbare Drucke

Leo Baer: Mit Holzschnitten verzierte Buchumschläge des XV. und XVI. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1923. Das Büchlein wurde in 200 Expl. hergestellt und den Teilnehmern der ersten ordentl. Mitgliederversammlung der Frankfurter Bibliophilen-Gesellschaft am 25. Febr. 1923 von M. Sondheim, Dr. L. Baer und Edwin Baer überreicht. Gedruckt in der Egyptienne-Antiqua von Aug. Weisbrod, Frankfurt a. M. Der Umschlag ist die Nachbildung einer venetianischen Kartonnage der 1. Hälfte des XV. Jahrh. (Privatdruck.)

Man erlebt manchmal sonderbare Dinge bei bibliophilen Gaben. Welches Vergnügen, einen „unveröffentlichen" Wäschezettel Goethes faksimiliert und mit allen Schikanen buchtechnischer Art umgeben zu besitzen! Wie gediegen wirkt demgegenüber eine solche Gabe wie die von Leo Baer. Sie kann den Anspruch, wissenschaftlichen Forderungen zu genügen, mit Recht erheben. B. teilt auf Grund seiner ausgezeichneten praktischen Erfahrungen im Altbuchhandel etwa folgendes über frühe Anwendung von Kartonnierung und Broschierung von Büchern mit: Bekannt geworden sind ihm bisher 20 Beispiele solcher Bucheinschläge, die mit Holzschnitten verziert sind. Ihrer Entstehung nach verteilen sie sich auf drei Städte: Augsburg, Venedig und Ferrara. Stücke anderer Herkunft sind bisher nicht bekannt geworden. Der Erfinder dieser Art von Bucheinkleidung scheint der urkundlich als Buchbinder und Holzschneider erwiesene Augsburger Jörg Schapff gewesen zu sein. Er hat um 1488 einen solchen Umschlag zu Hartliebs Chiromantie gemacht. Die ältesten Ferraresischen Kartonnagen sind etwa gleichzeitig entstanden wie die Augsburger, die Venezianischen offenbar etwas später. — Dem Text folgt eine genaue Katalogisierung der bisher bekannten Stücke und eine Rubrik mit Anmerkungen (Lit.). Man kann dem Verfasser nur wünschen, daß seine interessanten Anregungen und Feststellungen ihm von gleich interessierter Seite neues Material eintragen. Wiese.

F. M. Dostojewski: Der Doppelgänger. Mit 60 Bildern von Alfred Kubin. München, R. Piper & Co. 1922.

Hauptwerk von Kubins illustrativer Kunst, war der Dostojewskische „Doppelgänger" lange vergriffen. Sehr dankenswert ist es daher vom Piperschen Verlage, daß er dies außerordentliche Produkt der Kongenialität von Dichter und Zeichner neu herausgab; in einfacherer, von Ehmcke besorgter Gestalt, aber immer noch stattliches, fast monumentales Ereignis für den Bücherfreund. Über den künstlerischen Wert braucht kein Wort verloren zu werden. Es drängt sich aber die Bemerkung auf, daß sich hier Wort und Zeichnung in einer geheimnisvolleren Weise entsprechen, als es der Illustration sonst eignet, daß das namenlose Grauen, das hinter Dostojewskis fast frivol formulierter Objektivierung eines beginnenden Wahnsinns lauert, im Striche

des Künstlers mit unmittelbarer Dämonie gewittert. Blätter wie der nächtliche Regen in den Straßen, die in der Luft verschwindende Droschke, die ins Endlose wiederholten Doppelgänger, wie der in erhabenem Irrsinn lächelnde Goljädkin und die zahllos eingestreuten Paraphrasen von tierisch-dämonischer Art führen tiefer in das schauerliche Mysterium dieser Seelendämmerung hinein als die Worte Dostojewskis.

Paul F. Schmidt.

Voltaire: Die Fahrten und Abenteuer des Candide zu Wasser und zu Lande. Mit 28 Federzeichng. von Alfred Kubin. Grdpr. M. 15.—, 17.50, 20.—. Luxusausg. a. Bütten, 50 Expl., Gzldr. M. 150.—. Paul Stegemann, Verlag, Hannover (1923).

Mit dieser ausgezeichneten Übersetzung der geistvollen Satire des lachenden Philosophen von Johann Frerking macht der Verlag uns Heutigen ein wahrhaft zeitgemäßes Geschenk. Man ist, nach der Lebensklugheit, die der Krieg uns aufgezwungen, nicht nur erstaunt, ist fast getröstet über die zahllosen Parallelismen in diesem Buch. „Es ist alles schon dagewesen." Aber Auferstehungen sind Erneuerungen mit einem Abglanz von Unsterblichkeit. Den Bildern Kubins merkt man es an, daß sie aus diesem Geist geschaffen wurden. Ihre, man möchte sagen, krause Systematik ist der ebenso krausen als bewußten eines Voltaire gewachsen. Wie sich Autor und Illustrator „verstehen", klingt am deutlichsten aus dem Porträt des einen von dem andern. Da hat Kubin die „Vorstellung Voltaire" realisiert, wie sie selten klar und eindeutig und mit überlegener Vergnüglichkeit gerade aus dem Candide herausschaut. W.

Geschichte ohne Worte. 60 Holzschnitte von Frans Masereel. 800 num. Expl. Nr. 1—50 auf Japan und signiert. Verlag Kurt Wolff, München 1922.

Es ist die „alte Geschichte", in den 60 Holzschnitten ein wenig lang ausgesponnen. Masereel hat in manches frühere Schwarzweißblatt Stärkeres zu bannen gewußt. Bewundernswert bleibt seine Beherrschung der Mittel, seine Achtung vor den Grenzen des Technischen. Innerhalb des oft sehr kleinen Raumes, der neben den zwei Hauptgestalten der Legende bleibt (die Schnitte messen 6×9 cm), gibt er mit vollendeter Virtuosität, was an Umwelt zu geben ist. Sein dekoratives und illustratives Talent kann sich dabei ungehemmt entfalten. Denkt man nach Durchsicht der Folge einmal an eine alte, etwa Holbeins Totentanz wird man wieder mit Genugtuung inne, daß unsere Zeit sich ein ebenso eigenes, charaktervolles Gesicht prägte wie die ältere auch. Trotz aller, die immer wieder Tatsachen nicht wahr haben möchten. Für eine kurze Spanne zumindest ließen wir das Epigonentum der Gründerzeit hinter uns. Ob wir nicht schon wieder in ein neues hineingehen, ist eine andere Frage. — Das Äußere des Büchleins hat der Verlag zu einem Leckerbissen für die Bibliophilen gestaltet. Der textlose Inhalt dürfte es vor dem Schicksal der meisten kostbaren Bücher, nicht aufgeschlagen zu werden, bewahren. W.

The Print Society „An International Society of Etchers and Print Collectors", Woodgreen Common. Breamore. Hampshire, England, zeigt ihre zweite Publikation an: 66 Wiedergaben von graphischen Blättern von Mitgliedern der Gesellschaft, die ihr Gründer E. Hesketh Hubbard zusammengebracht hat. Kineton Parkes schrieb das Geleitwort. Pr. 21/—. — Über die Bestrebungen der Gesellschaft sind von der oben angeführten Adresse Auskünfte erhältlich.

Ferner erschienen:

Calixt und Melibea. Eine spanische Tragödie aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Mit 30 Holzschnitten von Hans Weiditz (?). Faksimile-Reproduktion. Zum Abdrucke gelangen Anfangs- und Schlußtitel der Tragödie, die 21 Argumente mit sämtlichen 28 Holzschnitten. Aufl. 600 Expl. A: 1—100 sämtl. Holzschnitte nach dem Münchner Exemplare handkol. M. 16.—; B: 101—600 nach dem nichtkolorierten Berliner Exemplare M. 8.—. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg-Stuttgart.

Novalis: Hymnen an die Nacht. Vierter Hölderlindruck. Zweifarb. gedr. in der Offizin Sponholtz, Hannover. 580 Expl. auf Bütten. Handeinbd. v. Jos. Rudolf, Hannover. Gzpgm. M. 50.—, Hlbpgm. M. 30.— Grdpr. Verlag Banas & Dette, Hannover.

20. Dreiangeldruck: Shakespeare, Macbeth. Mit Ursteindrucken von Max Ludwig. Einf. Ausg. M. 30.—, Vorz.-Ausg. M. 125.—. Hans von Weber, Verlag, München.

Neue Avalun-Drucke

Hugo v. Hofmannsthal: Florindo. Mit Steinzeichnungen von Otto Hettner.

Stendhal: Vanina Vanini (in französ. Sprache). Mit Orig.-Rad. von Karl M. Schultheiß.

Cervantes: Galatea. Mit Orig.-Steinzeichn. von Otto Hettner.

Goethe: Götz. Mit Orig.-Holzschnitten von Bruno Goldschmitt.

Adalbert Stifter: Nakommenschaften. Mit Rad. von Schultheiß. Dieser in München ansässige Künstler scheint uns nach den Proben, die wir sahen, für buchtechnische Schönheiten wie Zusammenwirken von Schrift und Bild in Größe und Form, eine besonders glückliche Begabung zu haben.

Angekündigt werden: Orchis-Drucke mit farbiger Graphik.

I. Druck: Alexei K. Tolstoi: Die Familie des Vampirs. Graphik von Rudolf Schlichter.

II. Druck: Alexander Puschkin: Der steinerne Gast. Graphik von Josef Eberz.

III. Druck: Alexander Puſchkin: Boris Godunow. Graphik von Natalia Gontſcharowa.
IV. Druck: Alexei Remiſow: Das Los der Elenden. Graphik von Waſſilij Kandinſkij.
V. Druck: Michail Saltykow: Anfiſſa Porfirjewna. Graphik von Boris Grigorjew.
VI. Druck: Fürſt Igors Heerfahrt. Die älteſte ruſſiſche Heldendichtung. Graphik von Natalia Gontſcharowa. — Aufl. je 444 Expl. Orchis-Verlag, München.

Der gleiche Verlag zeigt die Herausgabe einer neuen Gattung: Der illuſtrierte Klavierauszug, an. Zunächſt erſcheint Rimſkij Korſakow: Scheherazade mit farbiger Graphik von N. Gontſcharowa.

Mappenwerke

Lukas Cranach: Handzeichnungen. 2. Druck der Geſellſchaft für zeichnende Künste, München. Verlag O. C. Recht, 1922 (s. frühere Anzeige).

Curt Glaſer hat die Herausgabe der Mappe beſorgt. Wir wiſſen von ſeinem Cranach-Buch im Inſel-Verlag her, wie ſehr er um den Stoff bemüht iſt. Sein vorſichtig abwägender Text tut das aufs neue kund. Es bleibt bei den Zeichnungen wie beim maleriſchen Wert des Meiſters: eine Vielſeitigkeit, in die ſchwer eine zeitliche Ordnung zu bringen iſt. Gottlob iſt das aber nicht etwas Primäres für den Kunſtgenuß. Und ein ſolcher im ſchönſten Sinn iſt die Betrachtung der gebotenen Zeichnungen. Ohne jede Voreingenommenheit darf Glaſer Cranach einen unſerer größten Zeichner nennen, neben Dürer und Holbein. — Die Seltenheit und Verſtreutheit der Blätter war ein weiterer Grund, eine größere Zahl in Wiedergaben zugänglich zu machen. Gelungen ſind die Reproduktionen aufs beſte. Wir ſind in der Tat mit ſolchen Leiſtungen auf einem Höhepunkt dieſer Technik, den man nicht zu ſteigern verſuchen ſollte. W.

Max Beckmann: Berliner Reise. 10 Lithographien in Mappe. (1—51 als Mappe, 52—100 als Einzelblätter.) J. B. Neumann, Berlin 1923.

Seinem gewaltigen Litho-Zyklus „Hölle“ läßt Beckmann nach drei Jahren eine Mappe mit 10 Lithographien folgen (ebenfalls bei J. B. Neumann verlegt), die er abſichtsloſer „Berliner Reiſe“ nennt. Anlaß und Niederſchlag der künſtleriſchen Erregung ſehen ſich ähnlich. Aber das Reſultat bekräftigt unſre Meinung von dem gründlichen Umſchwung ſeit 1919: iſt auch die graphiſche Form, die ſich Beckman mit jenem tief aufwühlenden Bekenntnis erobert hatte, nahezu die gleiche geblieben, Geſinnung und Inhalt atmen anderen Geiſt. Denn immer noch iſt Beckmanns Graphik Bekennertum und Ausſage von prägnanten Inhalten und will beinahe trotzig als ſolche gewertet werden; zu voll iſt ſein Herz von Unſäglichem, das zu umſchreiben es ihn

Aus Maſereel: „Geſchichte ohne Worte.“

drängt. So fehlen denn auch keineswegs düſtere Seiten des Großſtadtdaſeins: die erbärmliche Miſere von Obdachloſen in der „Nacht“, die Krüppel und „Bettler“, das widerwärtige Treiben von „Kaſchemme“ und „Nackttanz“. Aber ſchon iſt auch hier der Griffel beruhigter und die Schilderung objektiver geworden; die furchtbar gepreßte Raumſymbolik der „Hölle“ iſt ein wenig lockerer geſpannt, der Krampf des Grauens gelöſter. Und dann die Hauptblätter voll Entſagung und leiſen Andeutungen einer aufkeimenden Hoffnung: die „Enttäuſchten“ der Extremen zur Rechten und zur Linken ſind beinahe mit Humor betrachtet; „Schlittſchuhläufer“ und „Theaterfoyer“, ohne polemiſche Spitzen, geben einen ſympatiſcheren Bericht über Großſtadtfreuden; und wie er mit einem ruhig betrachtenden Selbſtbildnis das Ganze einleitet, beſchließt er es mit der merkwürdigen Geſtalt eines Schornſteinfegers, der das Gemeine der Großſtadt tief unter ſich läßt, während hinter ihm die erhabene Reinheit der Sonne ſich über den Horizont erhebt. Paul F. Schmidt.

Der Fels: Einblattdrucke. Dritte Folge.

Sie enthält wieder je eine Lithographie der Mitglieder dieſer Künſtlergemeinſchaft. Das Blatt von Hilker: Eine Geſchichte, hebt ſich durch Kraft der inneren und äußeren Geſtaltung heraus. „Der Arſkenbuck“ von Fuhrken weiſt auf illuſtrative Begabung dieſes Künſtlers. Wörlen bemühte ſich auch diesmal mit gutem Erfolg um das Außere der Folge. Zugleich gibt er ein

neues Holzschnittwerk von seiner Hand heraus: Die alte Stadt. Es beweist wieder, daß W. eine starke buchkünstlerische Ader hat. In Titel und Schlußvignette stimmen Schrift und Beiwerk ausgezeichnet zueinander. Nicht glücklich ist die Heftung mit der roten Seidenschnur. Sie sollte den Rücken nicht umfassen, denn sie kann keine Bünde ersetzen. Die Bildschnitte sind, vor allem räumlich, nicht immer gelöst; doch fühlt man sich zwischen den meisten Seiten wohl und freut sich am Stofflichen mit des Künstlers Augen. — Die „Vierte Folge" der Einblattdrucke, auch 5 Lithographien, läßt keine wesentliche Entwicklung eines der Beteiligten erkennen. Man wird gut tun, eine Pause der Sammlung und erneuten Konzentrierung eintreten zu lassen. Hilker scheint noch immer der Stärkste. Aber seine Formenwelt wird vielen seltsam sein und er wird langsamer Boden gewinnen als die andern. W.

Wassily Kandinsky: Kleine Welten. Eine Mappe mit 12 graphischen Orig.-Blättern. Im Propyläen-Verlag, Berlin 1922.

„KLEINE WELTEN

Die „Kleinen Welten" klingen aus 12 Blättern heraus.

4 dieser Blätter sind mit Hilfe des Steins entstanden,
4 — des Holzes,
4 — des Kupfers.

$4 \times 3 = 12.$

Drei Gruppenarten.

Jede Art wurde nach der ihr geeigneten Eigenschaft gewählt. Die Eigenschaft jeder Art verhalf dem äußeren Wesen der Gestaltung 4 verschiedener „Kleiner Welten".

In 6 Fällen begnügten sich die „Kleinen Welten" mit schwarzem Strich oder schwarzem Fleck.

Die 6 anderen brauchten den Klang auch anderer Farben.

$6 + 6 = 12.$

In allen 12 Fällen bekamen die „Kleinen Welten" im Strich und Fleck die ihnen notwendige Sprache.

12. "

Über die Berechtigung Kandinsky'scher Kunst ist nicht mehr zu debattieren — nachdem der Aufnahmesinn dafür allenthalben geschärft worden ist. Angesichts dieser Mappe ist nur mit Vergnügen festzustellen, daß der „alte" Kandinsky noch sehr jung ist, d. h. daß noch Wechsel und Wandlung in ihm lebendig sind. Eine seltene Technik bei ihm ist die Radierung. Die Mappe enthält vier radierte Blätter. Sie haben ihren Reiz, aber: sie scheinen mir der Männlichkeit Kandinskys nicht adäquat. Ich ziehe die einfarbigen Holzschnitte vor. Sie sind Probe und Beweis seines Reichtums und seines Könnens in jedem Belang. Da bedarf es keiner Suggestion, keiner Erklärung, aber: man muß „bildbegabt" sein (wie andere musikalisch). — In die geistige Umwelt der Folge lassen die ihr vorangestellten Worte des Künstlers am besten eindringen, darum wurden sie oben wiedergegeben. Wiese.

Ferner erschienen:

Otto Dix: Zirkus. 10 Rad. in Mappe. Vorwort von P. F. Schmidt. M. 150000.—.

Derselbe: Tod und Auferstehung. 6 Rad. in Mappe. Vorwort von Max Koch. M. 100000.—. Aufl. je 55 Expl. Verlag Karl Nierendorf, Köln.

Zur Zeit findet bei J. B. Neumann in Berlin eine umfangreiche Dix-Ausstellung statt, die neben Gemälden sehr viele Aquarelle sowie Zeichnungen und Radierungen enthält.

Bruno Goldschmitt: Deutsches Land. Mappe mit zehn Radierungen. A I—XXX in Gzpgm., außer den 10 mehrfarb. noch 10 einfarb. Zustandsdrucke M. 350.—. B 1—10 in Hlbpgm.-Mappe in Gzpgm.-Umschlägen, in die je eine Kupferplatte eingelassen ist (!), mit mehrfarb. Abzügen M. 350.—. C 11—40 in Hlbpgm. mit mehrfarb. Abzügen M. 200.—. D 41—110 in Hlbpgm. mit einfarb. Abzügen M. 120.—. Dr. jur. Julius Schröder Verlag, München.

Willibald Krain: „Seitengassen". 10 Lithograph. Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin W.

Lothar Schreyer: Geburt. Fünf Bühnenfiguren aus dem Bühnenwerk Geburt. Farbige Lithographien, handgedruckt in der Kunstdruckerei des Staatl. Bauhauses Weimar, unter technischer Leitung von Carl Zaubitzer und künstlerischer von Lyonel Feininger. Blätter in handbedrucktem Büttenumschlag. Aufl. 50 Expl.

Max Slevogt: Abenteuer. Zwölf farbige Faksimilelichtdrucke nach Aquarellen und eine signierte Originalradierung. Alle Blätter in Passepartouts, Größe 43×54. Auflage 150 num. Expl. In Hlbpgm.-Mappe mit Deckellithographie von Slevogt. Subskriptionspreis M. 250000.—. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Einzelblätter

Adolf Schinnerer: Original-Steinzeichnung mit Gedicht von Ricarda Huch. Steingr. 31×43 cm. Handpressendruck. I—X auf Japan. Grdpr. M. 20.—. 1—150 auf Bütten, Grdpr. M. 8.—. 30 Abz. vor d. Schrift, auf Bütten, Grdpr. M. 12.—. Schlüssel des B. B. V.

Dieses Blatt ist das erste Blatt einer neuen Serie, die sich Münchener Einblattdrucke nennt und vom Verlag N. Debold & Co., München 12, herausgegeben wird. Nach dem uns vorliegenden Prospekt handelt es sich um den Versuch einer Wiederbelebung der Idee des Einblattdruckes, wie ihn das 16. Jahrhundert kannte. Namhafte Künstler haben Blätter dafür zugesagt.

Willi Jaeckel: Eros. Rad. 30 Abzüge auf Bütten. Plgr. 32,5×39,5. Blgr. 51,5×69. Sign. — Liebespaar. Rad. 30 Abzüge auf Bütten. Plgr. 27×33. Blgr. 35×50. Sign. Reiß & Krüger, Verlag, Berlin W 62.

Max Slevogt: Reineke Fuchs. Tuschlithogr. Stgr. 14×22. Blgr. 28×38. Auf Bütten. Preis

M. 30000.—. Der verwundete Hauptmann. Federlithogr. Stgr. 12×14. Blgr. 28×38. Auf Bütten. Preis M. 27000.—. Sign. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Lesser Ury: Straßenbild. Rad. Plgr. 22×15. 150 Abzüge auf Bütten num. und sign. Grdpr. M. 125.—. Schlüsselzahl: 200. Graph. Kabinett Heinr. Staadt, Wiesbaden.

Ferner liegen uns sieben im Verlag von Carl Büchle, Berlin-Friedenau, erschienene Radierungen des Russen Theodor Brenson vor. Den Vorwurf bilden russische Architekturen aus Riga, Petersburg und Moskau. Eine zukunftverheißende Künstlerschaft spricht aus den Blättern nicht. Sie möchten „solid" sein in einem alten Sinn, aber dazu gehört eine andere Beherrschung technischer und zeichnerischer Mittel. Eine so üble perspektivische Entgleisung wie die am Giebel der „Bergakademie" geleistete bleibt eine peinliche Tatsache, die das angestrengte Mühen um ein Erraffen und Lernen von allen möglichen Seiten nur bestätigt. Der Osten schenkte uns gottlob schon ganz andere künstlerische Kräfte. W.

Zeitschriften

Die graphischen Künste, Wien.

Heft 2/3 des XLV. Jahrgangs enthält u. a. einen Aufsatz von Eberhard Hanfstaengl über die Sammlung der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein (Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts). Hans Ankwicz-Kleehoven schreibt über die Graphik von Hans und Leo Frank und gibt ein Verzeichnis davon, Weixlgärtner berichtet über graphische Arbeiten von Emma Bormann. Von besonderer Bedeutung ist eine Abhandlung von W. Holzhausen über „Die Entwicklung des deutschen Ornamentstichs im Zeitalter des Barocks", die im 4. Heft fortgesetzt wird. In diesem gibt u. a. Meder ein Lebensbild des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, des Begründers der „Albertina" (zum 100jährigen Todestage). Von Bruno Binder sind Würdigung und Verzeichnis des Werkes des Radierers Oskar Stößel verfaßt.

Drawing and Design. The Magazine of Taste.

Diese englische Monatsschrift ist unter ihrem Herausgeber Kineton Parkes aufs eifrigste bemüht, nicht nur ihr äußeres Gewand, sondern auch ihren Inhalt qualitätvoll zu gestalten. Farbige Beilagen, wie wir sie uns heute nicht zu leisten vermögen, bietet jedes Heft neben zahlreichen Autotypien und Strichätzungen auf beneidenswertem Papier. Die Berichterstattung befaßt sich nicht nur mit englischen Künstlern und Kunstereignissen, sie verfolgt auch die ausländischen mit Umsicht und Interesse, die deutschen nicht zuletzt (von den „Meggendorfern" bis zum „Cicerone"). Für Humor und Satire in der Zeichnung scheint Drawing and Design eine besondere Vorliebe zu haben. — Das Februarheft enthält u. a. einen Artikel über Laura Knight, A. R. W. S., von P. G. Konody, die Fortsetzung der Abhandlung von Eric Scott über die Technik des Farbholzschnitts (Colour Printing from Woodblocks), einen launigen Brief über The Royal Academy Schools. Edith M. Fry schlägt sich mit dem Problem der abstrakten Kunst und Ellwood schreibt über Paul Poiret. W.

Ausstellungen

Das graphische Werk Bernhard Kretzschmars

Ausstellung im Kabinett Erfurth, Dresden

Das Werk dieses jungen Dresdners ist den Lesern des Cicerone nicht fremd. Durch die Originallithographie im neuen „Jahrbuch der jungen Kunst" ist es nicht ungünstig repräsentiert. Einen guten Überblick über das Schaffen der letzten Jahre gibt die Ausstellung bei Erfurth. Man sieht hier noch die letzten Ausläufer jener in überlauter Geste eines falsch verstandenen Expressionismus schwelgenden Periode, die aber den reichen Schaffensimpuls nie hohl übertönt. Dieser Impuls trieb Kretzschmar weiter. Blätter voll trubelnden Lebens folgen, der Stift hetzt über die Fläche, auswendige „Figur" gibt Anlaß, inwendige zu erlösen. Kaum reift der Strich zur Linie aus, Schraffuren drängen sich in die Fläche, Landschaften, Szenen, Porträts werden wie im Fluge erhascht, unheimliche Gesten werden Form und Bild. Ein Gemisch von Angst und Gier ist innerster Nerv dieser Kunst. Daneben aber waltet ein auf zarte Töne abgestimmter Zug. Das Aquarell ist seine Domäne, doch auch in der Graphik schwingt er manchmal auf. Ihn dem hetzenden Trieb zu harmonischer Erzeugung zu binden, war Aufgabe dieser Begabung. Schöne Lösungsversuche stellen die jüngsten Blätter dar: klar und einfach gezeichnete Köpfe von einer Musik der Linie, einer reinen Auswägung der Flächen, wie sie notwendige, hier Schönes versprechende Grundlage sind für große, über spezialisierte Begabung hinausgreifende Bildgestaltung.

Im Aquarell die gleiche, nur deutlicher ausgeprägte Entwicklung. Der „expressionistischen Semilandschaft" entwindet sich Kretzschmar in zartgeschauten, in feinster Nuancierung hingesetzten Straßenbildern, Vorstadtidylls und Landschaftsausschnitten. Ganz rein kommt jener intime Zug in Kretzschmars Wesen zum Durchbruch. Wieder ist es die Gefahr des allzuleichten Könnens, die auf ihn lauert. Er scheint sie zu wittern, in Kinderszenen und Einzelköpfen strebt er darüber hinaus. Aber erst in den letzten Aquarellen sieht man ihn auf resolut eingeschlagenen neuen Wegen. Das Duo der Figuren reiht sich zur Gruppe, die leichte Schwingung der Töne löst sich auf in schwierigere, oft gewagte Klänge: der Kunstraum erweitert sich. Spannungen wachsen, ein klüftereicheres

Gegenüber formt ſich heraus. Das „Kinderbild" iſt hier Beiſpiel, deutlicher noch, weil auch die ungelöſten Schwierigkeiten herber aufdeckend, jene „Gruppe im Park", deren gewagte Farbenbrechung kein Ausgleichen, ſondern im Gegenteil ein mutiges Vorwärts auf ganz neuen Bahnen bedeutet. Schöpferiſche Gewandtheit paart ſich bei Kretzſchmar mit einem raſtlos ſich mühenden Eifer zu einem Schaffen, angeſichts deſſen es Freude iſt, die aufſteigende Linie ſeiner Kunſt feſtſtellen zu dürfen. Schürer.

Berlin. Der Jakob Krauße-Bund (Vereinigung deutſcher Kunſtbuchbinder) veranſtaltet in der Gutenberg-Buchhandlung, Tauentzienſtr. 5, eine Ausſtellung ſchöner Einbände. Fedor von Zobeltitz eröffnete ſie am 4. April.

Leipzig. Joſef Hegenbarth (Dresden): Ausſtellung des graphiſchen Werkes im Deutſchen Buchmuſeum, Zeitzer Straße.

Mailand. Nach einem Stillſtand von etwa 70 Jahren ſcheint ſich das Intereſſe des italieniſchen Kunſtpublikums wieder der Graphik zuzuwenden. Noch vor wenigen Jahren hatte man in Mailand, dem Zentrum des italieniſchen Kunſtmarktes, kaum einen Kunſthändler finden können, der es gewagt hätte, eine ausſchließliche Graphikſchau zu veranſtalten; denn es fehlte damals durchaus an kaufluſtigen Sammlern. Jetzt ſtehen die Dinge anders; eine Schwarzweißſchau folgt der anderen, und zwar mit ſehr befriedigenden finanziellen Reſultaten.

Edgard Chahine, deſſen graphiſche Arbeiten die Galleria Peſaro in großer Anzahl ausſtellte, fand viele Abnehmer. Die Preiſe drehten ſich durchſchnittlich um 300 Lire, das ſeltene Bildnis von Anatole France wurde mit 700, das ſeiner Gattin mit 500 Lire bezahlt. Ebenfalls bei Peſaro wurden Probedrucke Pariſer Veduten eines unſerer jüngeren Radierer, Antonio Carbonati, für 500 Lire verkauft.

Die „Bottega di Poesia" hat ihrerſeits einen intereſſanten Verſuch gemacht, franzöſiſche Lithographien und einige Radierungen aus dem 19. Jahrhundert auszuſtellen. Auch hier war ein guter Erfolg zu verzeichnen. Einige Lithographien von Matiſſe wurden für 700 Lire verkauft, ein Probedruck von Gavarni für 3000 Lire, Einzelnummern der „Caricature" durchſchnittlich für 150 bis 200 Lire. Eine Radierung von Fantin-Latour, Probedruck mit Anmerkungen und Widmung, wurde mit 1600 Lire bezahlt, ein Legrand mit 1000 Lire. „La soupe" von Millet mit 500 Lire. Der mit einem Preis von 6400 Lire ausgezeichnete „Ventre Législatif" von Daumier und die mit 3000 und 4000 Lire ausgezeichneten Farblithographien von Renoir haben bis heute noch keinen Käufer gefunden, es iſt aber vorauszuſehen, daß auch dieſe koſtbaren Blätter noch vor Schluß der Ausſtellung ihren Liebhaber finden werden.

Wir begrüßen freudig dieſe erſten Verſuche, da wir mit Beſtimmtheit glauben, daß ſie den Beginn einer neuen Geſchmacksrichtung im Publikum kennzeichnen, deſſen Vorliebe und Verſtändnis für die Schwarzweißkunſt ſich weiterhin immer mehr entwickeln wird, eine Tatſache, die nicht nur Künſtlern und Händlern, ſondern dem ganzen Lande von Nutzen ſein dürfte. A. C.

Ulm. Der Hermelin-Verlag veranſtaltet zur Zeit eine Ausſtellung von Aquarellen Max Pechſteins. Wir hatten Gelegenheit, das Material durchzuſehen, und müſſen geſtehen, daß eine ſolche qualitätvolle Ausleſe Pechſteinſcher Aquarelle nichts Alltägliches iſt. Der Verlag teilt mit, daß die Ausſtellung durch ebenſo gute Graphik des Künſtlers bereichert wurde.

Der Markt

Amſterdam. Zeichnungen alter und neuer Meiſter, beſ. franzöſ. u. ital., ferner eine Reihe Stiche u. Radierungen aus dem Beſitz der Frau Galippe. I. Teil. Verſteigerung am 27., 28. u. 29. März durch R. W. P. de Vries im neuen Verſteigerungsraum Am Singel 146. Zu beſichtigen 24.—26. März. Der Katalog zählt 1016 Nummern auf und iſt mit 48 ausgezeichneten Tafeln in Autotypie ausgeſtattet. — Mit dieſer Sammlung kommt wieder einmal ein ganz außerordentliches Material von Handzeichnungen auf den Markt. Die Blätter ſtammen vielfach aus berühmten älteren Sammlungen. Wenn es ſich auch vorwiegend um franzöſiſche und italieniſche Zeichnungen handelt, ſind doch auch eine Reihe ausgezeichneter Holländer und Deutſcher da. Von Rembrandt nicht weniger als fünf Blätter, von denen zwei ſignierte, die heilige Familie und das ſchöne Blatt mit der ſitzenden Mutter und den ſpielenden Kindern ehemals der Sammlung Gainsborough angehörten. „In der Art Rembrandts" werden acht Blatt angezeigt. H. S. Beham (Mann in Halbfigur nach links), Altdorfer, Stimmer, ein ſehr ſchöner Amman (aus Sammlung de Valory), der Fries mit den tanzenden Bauern von Holbein d. J. ehemals in den Sammlungen Mayor, Hone, Solms-Braunfels (verſt. 1922) ſeien als Deutſche genannt. Italien iſt nicht nur mit bedeutenden Meiſtern des 15. u. 16., ſondern auch ſolchen des gerade dort noch zu wenig beachteten 17. u. 18. Jahrh. vertreten. Das franzöſiſche 17. (Pouſſin, Lorrain) und 18. Jahrh. bietet nicht minder hervorragende Qualitäten und Namen. — An Druckgraphik enthält das Verzeichnis nur 164 Nummern: Von Dürer und Breughel über Demarteau, Bartolozzi bis — zur Kollwitz reicht der Kreis. Es ſind geſuchte Blätter dabei. W.

Berlin. Der Malik-Verlag, Berlin-Halenſee, verſendet ſein Verzeichnis „Bücher und Schriften 1922/23". Die Hauptwerke von Grosz erſchienen in dieſem Verlage.

Der Euphorion-Verlag verſendet „Geſamtverzeichnis und Neuerſcheinungen 1923: Bücher, Mappenwerke, Graphik".

Bonn. Antiquariat Ludwig Röhrscheid. Mitteilungen vom Büchermarkt. 1923, Heft 1. „Kunst", enthält auch „Bibliophiles".

Frankfurt a. M. Joseph Baer & Co. Versteigerung der Bibliothek Ernst Magnus, Berlin. Deutsche Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Erstausgaben der Klassiker und Romantiker in ungewöhnlicher Vollständigkeit. Große Goethe-, Schiller- u. Heine-Sammlung. — 2114 Nrn. Montag bis Freitag, den 14. bis 18. Mai. Am 15. Mai gelangt 12 Uhr noch eine frühe Handzeichnung (Landschaft) Goethes aus dem Besitz von Bettina von Arnim zur Versteigerung.

Graph. Kabinett H. Trittler. 1. Verzeichnis guter und preiswerter Sammelgraphik. Preise: Grundpr. × Schlüssel d. Kunstverlegervereinigung. 162 Nrn. 2. Verzeichnis II: Hans Thoma: Tondrucke, Lithos, Radierungen. 42 Nrn. Preise wie oben.

Leipzig. C. G. Boerner. Versteigerung Mittwoch bis Sonnabend, 2.—5. Mai. Katalog Nr. CXLI: Kupferstichsammlung aus altem Leipziger Privatbesitz. Dubletten mehrerer öffentlicher Sammlungen. Stiche, Radierungen, Holzschnitte des 15.—19. Jahrhunderts. 1753 Nummern. In gewohnter Güte der Ausstattung. Viele Textabbildungen und 16 Lichtdrucktafeln. Die Auktion wird nicht nur der Preisgestaltung wegen mit Spannung erwartet werden. Das diesmal von der Firma zusammengebrachte Material läßt nichts zu wünschen übrig: es ist reichhaltig und hat seine Spitzen. Der Nachdruck liegt auf der alten Graphik. Dort wiederum sind die Kleinmeister erstaunlich an Qualität und Zahl zur Stelle, vorweg die Behams mit allerseltensten Blättern. (B. B. 47, H. S. B. 313 Blatt!) Weiter seien genannt: Altdorfer (128 Blatt), Aldegrever, Baldung, Bink (über 60 Blatt), Dürer (recht gut, außer den 92 Blatt des Katalogs zählt ein Nachtrag einen großen Teil des Holzschnittwerkes und weitere 49 Stiche auf), Hirschvogel (mit 4, davon 3 sehr seltenen Landschaften in ungewöhnlich guten Drucken), H. S. Lautensack (u. a. die große Ansicht von Nürnberg, von 3 Platten), Stefano della Bella, Callot (194 Blatt), Rigauds Porträt von P. Drevet, Goltzius, L. van Leyden (23 Bl.), Ostade (34 Bl.), Rembrandt (68 Bl.). Zwischendurch stößt man auf allerlei Köstlichkeiten, die selten vorkommen, so Vinckeboons Bettelweib, Anton Woensams hlg. Familie, den hlg Georg des Schongauer nahestehenden Albrecht Glockendon. — Das 18. Jahrhundert ist nicht breit, aber qualitätvoll vertreten. Die besten Namen sind zu finden. Das Mädchenbild in Schwarz-Grün-Rot der Boucher-Demarteau steht selbst den besten, seinerzeit bei den Albertina-Dubletten befindlichen Exemplaren nicht nach. — Auch im 19. Jahrhundert fehlt es nicht an reizvollen Seltenheiten. Die Radierungen C. D. Friedrichs (2) werden manchen überraschen. Ditricy, Erhard, Klein, Quaglio, Richter u. a. bieten Schönes. Goyas Desastres sind in einem Exemplar der 1. Auflage vorhanden. — Wieder drängt es sich auf: Wie werden die Preise? Die „Saison" beginnt! W.

Alfred Lorenz, Antiqu. Katalog Nr. 266: Kunst und Bibliophilie: 1. Werke über Kunst, Kunstgesch., Kunstgewerbe. 2. Luxusausgaben, Pressendrucke, illustrierte Werke. 3. Neuere Originalgraphik u. Werke darüber. 4. Erstausgaben, Gesamtausgaben. 352 Nrn. — Ein Qualitätskatalog. Vieles, was Viele suchen! U. a. zahlreiche Marées-Drucke, Handzeichnungs-Mappen; Avalun-, Dreiangel-, Hundert-Drucke; Bremer-, Insel-, Rupprechtpresse; Officina serpentis. Originalgraphik von Corinth, Liebermann, Klinger, Geiger, Meid. Goethe: Sophienausgabe usw.

Markert & Petters. Katalog 36: Kunst I. Enthält u. a. auch „Kunstblätter" (Rad., Stiche, Aquarelle usw.).

Kurt Naubert, Antiquar. Kat. Nr. 7. Kupferstiche, Lithos, Handzeichnungen, Aquarelle, Ölstudien u. Malereien. Städte-Ansichten, darunter Blätter von J. M. Ardell, Th. Burke (Cupid and Ganymede, nach H. Kauffman), Rigaud, Surugue, Waterloo; Joseph Felon, Gavarni.

London. Die bei Sotheby, Wilkinson and Hodge zur Versteigerung kommenden Sammlungen der Brüder Rosenheim bieten auch den Graphik- und Bücherliebhabern reiches Material. — Versteigerungstermine: Mittwoch, 2. Mai: Zeichnungen alter Meister und alte Gemälde. Montag, 7., und Dienstag, 8. Mai: Ornament-Stiche. Mittwoch, 9., und Donnerstag, 10. Mai: Die Bibliothek. Zu jeder Abteilung ist ein besonderer Katalog mit einigen Lichtdrucktafeln erschienen. Die Bearbeitung erfolgte nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten, mit Größen-, Literatur-, Abbildungs-Angaben usw. Papier, Druck, Tafeln von ausgezeichneter Qualität. Im Katalog der Zeichnungen sind abgebildet: Philippe de Champagne: Porträt seiner Tochter. 1647. Gainsborough, Landschaft. Ottavio Leoni: Bildnis einer jungen Frau „fatta alli 11 febraro 1617 di notte madalena Figa del C... J. M." Nattier: Danaë und der Goldregen. J. B. Le Prince: Studien russischer Nationaltrachten, sign. 1735. F. Boucher: Amor und die Hirtin (farbige Kreide). H. Bol: Tafelnde Gesellschaft in einem Garten, sign. und datiert 1570. — Katalogisiert sind weiter u. a. Zeichnungen der Carraccis, von Goyen, Lievens, Molyn, Rubens, J. de Momper, S. de Vlieger, italienische Meister des 16.—18. Jahrhunderts (Stefano della Bella, Garofalo, Guercino, S. Rosa), Poussin. Ältere Bilder werden 38 verzeichnet, die Zuschreibungen sind sehr allgemein nach „Schulen" gemacht. Signiert sind nur eine Landschaft von T. Wijnants und ein Hof von T. Wyck. Abbildungen von Ornament-Stichen: Nr. 11 der Serie des Meisters A B (A P) von 1610. — Becher von Georg Wechter aus einer Folge

vom Jahre 1579; die Roſenheims beſaßen 24 (von 31) Blätter davon; da dieſe niemals genau katalogiſiert wurden, iſt dies hier unter Numerierung von R. (= Roſenheim) 1—24 geſchehen. — Pierre Bouquet: Titel des „Livre de Toutes Sortes de Feuilles pour servir à l'Art d'Orfebvrie" uſw., Paris 1634. — Hans Broſamer: „Ein new Kunſtbüchlein etc.", das Deſtailleur-Quaritch-Expl., 1897 von Quaritch für die Fakſimile-Ausgabe benutzt; daraus zwei Seiten abgebildet. — Theodor de Bry: 2 Meſſergriffe mit Perſonifikationen von Terra und Aqua. — Daniel Hailler: Titel von „Hic Libellus Aurifabris ex Daniel Hailler ... 1604". — P. R. K. Pl. 2 von „Spitz-Boeck Dienſtich den Gout en Selversmeden etc. .. C. I. Viſcher Excudebat Ano 1617." — A. Dürer: B. 140—145 in 1. Zuſtand (1 Abb.) und 141 auch in 2. Zuſtand. Außerdem werden verzeichnet von Dürer: B. 100 und 101. — Jacques Hurtu: Nagler-Mon. III. 2520, Nr. 1. — Corvinian Saur: Entwurf für Anhänger. — François Marcou: Pl. 10 aus „Plusieurs Pièces d'Arquebuzerie etc.", Paris, c. 1657. — Jean Vauquer: Pl. 5 aus „Livres de Fleurs etc." — Michael Snyders: Blumen in Vaſe, Schmetterlinge uſw., gegen 1614. — Weiter nennt der Katalog Stiche von Aldegrever, Aldorfer, Amman, Floris Balthaſar, den Behams, de Bry, da Carpi, Delaune, Wendel Dietterlin, C. Floris, Goltzius, Hollar, D. und H. Hopfer, Meiſter I. B., L. Kilian, Le Blon, Le Pautre, L. v. Leyden, Mignot, G. Pencz, Schongauer, Sibmacher, Solis (reichhaltig), Vico. Im ganzen 363 Nummern, darunter viele Folgen und Bände. — Die Bibliothek iſt ſo bunt und vielſeitig, wie es dem Geiſte der Sammler entſprach. Vom gotiſchen Manuſkript bis zum Thieme-Becker, vom Ausſtellungs- und Muſeums-Katalog bis zu Hirths „Formenſchatz". Werke über alle möglichen Sammelgebiete. Neben Autographen noch eine ſtattliche Menge ältere Graphik zum Teil erſter Meiſter, wie Dürer, Cranach, Rembrandt, v. Leyden uſw. — Lutherdrucke, Chroniken, Stammbücher (eine ganze Abteilung). — Abgebildet werden einige Miniaturen einer intereſſanten Weltgeſchichte (Nr. 275); eine Tournierſzene aus dem Album des Sebaſtian von Stamps (c. 1571—1580), Nr. 520; ein Blatt aus dem Album des Johann Baptiſt Buchxor (1571—1585), Nr. 521 und zwei Seiten aus dem Album des polniſchen Edlen Johannes Wiliczky von Witkowa (1608 bis 1630), Nr. 539. Geſamtzahl 571. W.

Reims. Die Bibliothek Roederer iſt, wie das „Bulletin de la vie artistique" meldet, an den amerikaniſchen Buchhändler Roſenbach für anderthalb Millionen Dollar verkauft worden. Dieſe Bibliothek, die zu Beginn des Krieges nach Paris in Sicherheit gebracht worden war, iſt die reichſte Sammlung von illuſtrierten Originalwerken des 17. und 18. Jahrhunderts; ſie zählte ungefähr 6000 Bände und 8000 Originalzeichnungen. Unter den Zeichnungen des 18. Jahrhunderts werden beſonders genannt die Reihe von 276 Zeichnungen von Oudry zu den Fabeln La Fontaines und 136 Zeichnungen Fragonards zu Arioſts Raſendem Roland.

Zu den Abbildungen

Das Kliſchée zum Chriſtus in der Kelter wurde uns zu der Beſprechung des Werkes von Glaſer: „Der gotiſche Holzſchnitt" vom Propyläen-Verlag, Berlin, zur Verfügung geſtellt. — Die Zeichnung von Cranach iſt in Glaſer: „Handzeichnungen von Lucas Cranach d. A." (O. C. Recht Verlag, München) fakſimiliert. Die Reproduktion geſchah mit frdl. Genehmigung der Direktion des Muſeums der bild. Künſte in Leipzig nach dem Original. — Die Wiedergabe des Menzel-Schnittes aus „Kugler" erfolgt mit gütiger Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig. Beide Menzel-Kliſchees ſind dem Werk von Bock: „Adolf Menzel" entnommen und uns vom Verlag Amsler & Ruthardt zum Abdruck überlaſſen worden. — Die Abbildungen der Blätter von Woenſam und Glockendon wurden mit Erlaubnis der Firma C. G. Boerner aus dem Katalog der Mai-Verſteigerung zum Abdruck gebracht. — Das Kliſchee aus Maſereel, Geſchichte ohne Worte, überließ uns der Verlag K. Wolff, München.

Adolf Menzel. Friedrich und Katte.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Die „Freie Sezession“ gedenkt sich aufzulösen, und es sind nicht eben viel Stimmen vernehmlich geworden, ihr diesen Entschluß auszureden. Sie ist tatsächlich zur Überflüssigkeit zwischen vielen schon rein organisatorisch glücklicheren Konkurrenzunternehmungen herabgesunken, ohne repräsentierende Autorität, ohne hellen Mut, ohne die innere Sicherheit auch nur der traditionserfüllten Zunft. Nun, von diesem Prinzipiellen soll hier noch die Rede sein, wenn die Entscheidung der Mitglieder vorliegt[1]. Es wird vor allem doch die Frage aufzuwerfen sein, ob nicht ein neuer Bund schöpferischer Künstler an die Stelle dieser Vereinigung zu wünschen wäre. Aber Das jedenfalls ist gewiß: kommt es zu dieser Auflösung, so wollen wir die „Berliner Sezession“ nicht etwa allein weitermitschleppen, diese nun erst recht gesinnungslose Anschwemmung mehr oder weniger epigonischer Leutchen um den einen festen Pfahl Lovis Corinth, die doch gewiß nicht Verkörperung einer tapferen Idee, keinerlei geistige Gemeinschaft ist oder je war, sondern eben nur eine Malerclique. Seit jener historischen Abspaltung der potenteren und zukunftsstrebigen Kreise unter Liebermanns Führung, ist die Erbin des Namens aus der Geschichte gerutscht. Sie hatte Berlin W, sie wurde Hafen für allerlei modische Stilisten und Manieristen, aber sie blieb völlig unfruchtbar. Nach einem verborgenen Gesetze besteht zwischen diesen Renommier-Expressionisten der Sezession etwas wie eine Familienähnlichkeit, so wenig doch eine tiefere Verbundenheit obwaltet: ein Zug pikanter Affektation, der wie hineinredigiert wirkt, wie hineingemalte „interessante“ Schatten in einer Dutzendphysiognomie. Man liebt hier ein barockisierendes Schwirren, Flattern, Phosphoreszieren, man greift eine gesteigerte Gebärdung auf, ein illustriertes Übercharakterisieren, eine äußerliche Simplizität: aber es fehlt jede wirkliche Intensität oder Radikalität, es ist gar nicht die Rede von wahrer, gesinnungsmäßiger Schlichtheit und Strenge. Sondern diese epimoderne Gruppe charakterisiert sich gerade dadurch, daß sie ein laxes, geschmäcklerisches, auf Reize gestelltes Verhältnis zu den Problemen der Gegenwart hat, soweit sie nicht, zu ihrem sympathischeren Teil, im Rahmen einer gesicherten, geläufigen Qualität verbleibt. Dies Gesamtbild hat sich in den zehn Jahren schismatischen Sichhinschleppens nicht verändert, nur daß die Jugendvertreter Jaeckel, Krauskopf, Kohlhoff, Steinhardt, Waske usw. von Jahr zu Jahr deutlicher versagt haben. Diesmal ein besonders klägliches Resultat. Gerade Krauskopf und Kohlhoff sind bis zur Unansehnlichkeit zerflossen, und werden ihre Flüchtigkeit der Idee und der Mache kaum jemandem mehr als Tempo und Vision einreden können. Heckendorf, den ich an sich für eine weit ursprünglichere Begabung halte, zeigt sich angesteckt von dem fiebernden Gehabe, das sich bei Waske in eine plakatmäßige Effektsicherheit umsetzt. Die Spiro, v. König, Oppler vertreten eine solide Malerei, die nur freilich bei allen Vorzügen der Ehrlichkeit den Fortbestand dieser „Sezession“ wohl nicht rechtfertigen könnte. G. Brandes, F. Winkler-Tannenberg, G. v. Finetti, E. M. Simon forcieren die Sensation des Themas, bald ins Spukhafte, bald ins Biedermeierliche gehend, nicht ohne Originalität des Einfalls mitunter, aber ohne alle Ursprünglichkeit der Gestaltung. Hier wird versucht, schmissige respektive adrette Zeichnung für etwa die „Illustrierte“ zum selbständigen Bild aufzublasen. Klaus Richter steigert den Widerspruch zwischen literarischer Zuspitzung und malerischer Trivialität vollends ins Unerträgliche. Vergeblich streift der Blick über Wände voller Gleichgültigem, dieser erloschenen „Sezession“ neue Hoffnungen, blutzuführende Jugendkräfte zu erspüren. Nur Max Band fällt mit einem klugen, klar organisierten Bildnis auf, das den Maler Grigoriew darstellt, der selbst als routinierter Porträtist ohne revolutionierende Kraft nur zu gut hierher paßt. Alex Bertelsson hat wohl schwere, volle Farben, aber er setzt sie vorerst in akademischen Kompositionen ein, die keine Zukunft künden. Die Skulptur zumal ist von übler Stilisierung und sentimentaler Schablone beherrscht, verlohnt kein weiteres Wort.

So steht alles Heil dieser Schau bei dem Führer, bei Lovis Corinth, dessen überströmende Vitalität und brausende Frische mehr Jugendkraft atmet als das Andere samt und sonders. Sein Altersstil ist ein ungeahnter Triumph des Malerischen und erbringt auf dem Gebiete sakraler Darstellung einen Erfolg, den die antäushafte

[1] Inzwischen erfolgt: Fortbestehen der „Freien Sezession“ beschlossen.

Riesenkraft dieses Erdensohns dort sonst nie recht sich zu gewinnen vermochte. Sein blutübersprengter, umdüsterter Kruzifixus blüht prangend in Rubin und Rosen, gewaltig und süß durch den Raum sich tragend wie Orgelton. Noldes glühende Harmonien, seine gedrungene Schwere mögen den sonst unbefangen-robusten Realisten beeinflußt haben; alle Fleischlichkeit des Aktes ist, ohne Einbuße an Unmittelbarkeit, herrlich überwunden. Unerhört tief blaut daneben der Walchensee empor, erlöst von jeder Beengung, ein elementares, traumweites Sichauftun. Gegenüber herrliche Chrysanthemen, ein Strudeln braunvioletter, goldiger Kraftbüschel, ein hymnisches Inbild der treibenden, schüttenden Natur, hingemalt so krampflos, reich und buntbewegt, wie sie selber schafft. Dagegen blaßt, was die Scholtz, Lesser-Ury und Charlotte Berend sonst Anerkennbares in die Nähe zu hängen wagten, dagegen fällt klaftertief die Bequemlichkeit, Schwäche und Unnatur ringsher ins Nichts. Die „Sezession“: das ist nur noch Lovis Corinth.

Die letzten Wochen brachten noch andere Gruppen-Ausstellungen, so den Versuch der rührigen Galerie F. Möller, den Kreis der „Brücke“ zu umschreiben. Der Versuch ist prinzipiell sehr anzuerkennen; solche Darbietungen unter einem historischen, thematischen oder morphologischen Gesichtspunkt fehlen uns geradezu. Freilich, die „Brücke“ bedurfte am wenigsten solcher Übersicht, da die Werke ihrer ehemaligen Mitglieder überall und dauernd gezeigt werden. Zudem wirkte die Auswahl etwas zufällig, weder für Nolde noch Heckel, weder für Pechstein noch Schmidt-Rottluff wirklich repräsentativ. Kirchner dagegen trat in seiner ganzen feinfühligen Überlegenheit und Rarheit hervor, insbesondere mit der in Rhythmik und Klangwirkung gleich köstlichen „absteigenden Kuhherde“ und mit einem Stilleben von fächelnder Charme der Austeilung und des Tons. Während weiter Czobel und Radziwill schwerlich der „Brücke“ zugerechnet werden können, leitet sich Gramatté deutlich von Heckel her. Seine silbrig schillernde Malerei ist noch experimentell und dünnen Geblüts. Auch Kaus bedeutet gewiß eine Milderung und liebenswürdige Entschroffung des „Brücke“-Stils, aber allein sein klares, luftig leuchtendes Hafenstück bezeugt ihn schon als stillen Melodiker von gewähltem, ruhigem Farbempfinden.

Wenn schließlich mit einigen zwar fast auf bloße Umrisse reduzierten, spröden, aber rhythmisch überaus suggestiven Akten der zarte Lyriker des Kreises, Otto Mueller, an dieser Stelle monodisch-einfach, fein, vielleicht etwas bleich erscheint, so ist gleichzeitig bei Goldschmidt & Wallerstein Gelegenheit geboten, ihn in seiner letzten Produktion kennenzulernen und nun festzustellen, daß er sich treu geblieben und nur sicherer, kräftiger, noch gelöster geworden ist. Immer noch sind es schmale Mädchen, kontemplativ zwischen Dünen gelagert, gegen einen Weiher gebogen, sind es still und hingebungsvoll beieinander weilende junge Menschen in ihrem schlichten Einvernehmen, ihrer beherrschten, traumbewegten Einsamkeit, die der Künstler zeichnet und malt. Die Landschaft spielt in fast alle Bilder hinein, genügt sich zuweilen auch selbst: einige schwanke Bäume, ein wenig Schilf oder Gesträuch gegen Wasser und Himmel, nur sandgelb, mattgrün, schieferfarben in körniger Schrift hingezeichnet, eine Art ganz unsüdlicher, sparsamer Ideallandschaft. Dann wohl auch ein paar Köpfe nur, schweigsam-selbstverständlich im Ausdruck, verbunden miteinander durch den Gleichtakt der aus ihnen sprechenden Empfindung. Ähnliches hat Mueller immer wieder gemalt, ohne doch zu langweilen. Ja, die neue Ausstellung überrascht geradezu mit jedem Bild, so vertraut es einem doch in allen Zügen ist; das liegt an nichts Anderem, als an der Reife der Fügungen, deren jede ebenso locker wie unverrückbar anmutet und als Eindruck haftet. In aller Subtilität ist dieser Kunst eine gar nicht gewöhnliche Festigkeit eigen; und so schwellend, luftdurchspielt jeder einzelne Kreide- oder Pinselzug verläuft, so prägnant ist aller Kontur. Der menschliche Reichtum dieser Dinge, so bescheiden er auftritt, ist bei vielhundertfach variierter Fassung nicht dünn geworden. Sanfte Schwermut schwingt durch die leicht entworfenen Blätter und gobelinhaften Malereien, die den Adel des meisterlichen Geräts haben und zum bewohnten Raum streben. Der künstlerische Takt gleicht Schwere und Leichte, Anmut und Gedanklichkeit immer auf neue Weise aus, läßt es zu Mißgriffen und falschen Allüren nicht kommen. Grundsätzlich wäre trotzdem dem Künstler zu raten, die Weise seines Flötenlieds einmal zu wechseln, da seine Kraft auch einen erweiterten Themenkreis zu erfüllen sich getrauen darf.

Eine weitere Gruppe läßt sich bei Flechtheim besehen, Russen Pariser Provenienz, die ihren Gegensatz zur offiziellen sowjetrussischen Kunst gar nicht so stark betonen müßten, denn es klafft ein Abgrund zwischen ihrem eigenen biedermeiernden Ekklektizismus (nach Derain, Picasso, spanischen Vorbildern usw.) und deren technizistisch-puristischen Kühnheiten. Diese acht kaum unterscheidbaren Bastler spielen mit einst streng gemeinten, jetzt salonfähig gewordenen Motiven, mit Harlekins Melancholie, der Traurigkeit von Filzhüten und gestreiften Hosen, kubistischen Gliederungsprinzipien. Aus stumpfen, graubraunen Tönen erstellen sie etwas ganz Geschmackvolles, das etwa so hoch zu werten ist wie die Zierkunst der Wiener Werkstätten, sagen wir Peches. Hosiasson und Bobermann werden dabei noch am deutlichsten, während Eugen Zak durch ein nur von der Laune dik-

tiertes Ausstreuen von huschenden Lichtern die Grenze zwischen Delikatesse und Mätzchen bereits überschreitet. Moissey Kogans kalligraphische Reife und überlegene Feinheit figürlicher Dekoration hebt sich aus dieser Umgebung klar heraus. Zumal seine Holzschnitte verbinden Melodik mit ornamentaler Klarheit.

Schärfere Luft bläst von den grimmigen Schilderungen aus der Welt der Spelunken, Bordells, des Zirkus und höheren Talmi herunter, die Otto Dix entwirft. Im Graphischen Kabinett J. B. Neumann werden nur ein paar Gemälde dieses fanatischen Veristen, aber zur Ergänzung viele Zeichnungen und Radierungen gezeigt. Ich habe die Stellung des zweifellos aus dem Vollen eines Maltemperaments und zugleich aus dem heiligen Eifer einer Erschütterung Schaffenden innerhalb des Systems heutiger künstlerischer Tendenzen hier (in Heft 4) bereits erörtert. Hinter dem Zynismus, mit dem er die grinsende Grimasse von Lust und Verwesung, die träge, verzweifelt freche Häßlichkeit und ihren Schönheitsaufputz in unerbittlicher Ausführlichkeit darstellt, lebt ein echter Schauder. Ein Schauder ohne sittliche Entrüstung gottlob, mit romantischem Galgenhumor durchsetzt. Da ist etwa, schon von 1919, das stramme Konterfei des Matrosen Fritz Müller, umrahmt von kitschigen Gaukelbildern, Flitterkram und ringelnatzigen Übersee-Reminiszenzen. Später ist Dix immer gefährlicher und manifestanter geworden, seine Schärfe grausamer, sein Gelächter härter, aber die burschikose Note klingt immer wieder an, und in die unverschminkteste Desillusionierung mischt sich ein Zug von Zuhälter- und Wildwestromantik. Dix steht in viel direkterer Beziehung zur Wirklichkeit als der Apokalyptiker Grosz; sein Pathos ist ohne prophetische Töne, voller Freude am Charakterisieren, bei allem sozialen Zorn. Schildert er die loddrig-dumpfe Abscheulichkeit verwelkter, zerbrauchter Weiber, parodiert er die abgebrüht-süßen Posituren des kläglichsten Lasters, so schlägt Drohung leicht um in lustvolle Besessenheit zeichnerischen Erfassens. So gibt er in einer erschreckenden Akribie das ondulierte, klebrige Haargefilz des Matrosenliebchens, das schlaffe Sacken alter Brüste, den merkwürdigen Strumpfbandapparat mit einer sich in die Erscheinung geradezu einkrallenden Intensität der Nachbildung. Es ist ihm zugleich gegeben, frei bis zum Schemenhaften, aus der fließenden Farbe heraus, ein Antlitz verschminkter Scham und gespensternder Not zu erstellen, mit entschlossenem, ausdrucksvollem Strich das menschliche Gesicht, z. B. den Kopf Kokoschkas, auszuprägen und mit andeutend leisen Mitteln verhehlte Abgründe und heimliches Frieren des Herzens zu gestalten. Dix ist ein ungewöhnlicher Könner, stets packend, abwechslungsreich, stets neu ausholend, eine verbissene Kraft, dabei voller Laune und von tiefdringendem Blick.

Das Kronprinzenpalais bringt zwar keine große Nolde-Ausstellung, verdient sich aber auch damit Dank, daß es uns aus der Sammlung Kirchhoff neben besonders starken Bildern von Heckel und Kokoschka das Noldesche Triptychon der Maria Aegyptiaca (1912) zugänglich macht, eines der Standardstücke der Moderne. Man wird den trilogischen Zusammenhang farbig nicht recht gewahrt (zerrissen durch ein im rechten Flügel dominierendes, vereinzeltes Grün bei sonst eingehaltenem blaugoldrotem Akkord), im Mittelteil die unerhörte Ekstase des anbetenden Niederfalls ohne volle mystische Resonanz des Kirchenraumes finden können, um doch die heiße Größe und gewaltige Inbrunst, die rauschhafte Glut der Malerei als etwas Ungewöhnliches bewundern zu müssen. Vor allem der linke Flügel mit dieser über rotschwälenden, grinsend geduckten Männerköpfen goldgelb aufgleißenden Buhlerin vor einem wollüstig leuchtenden Meer ist enorm. Einige neuerdings von der Galerie erworbene Aquarelle Noldes ergänzen den gewaltigen Eindruck. Vor allem Landschaften in blutend tiefen, dunkel lodernden Tinten, mit breitfließendem Pinsel auf farbiges, etwa schwefelgelbes saugendes Papier gemalt, so daß dieser Grund durch die abendsatte Eingesunkenheit aufgellt wie Todesschrei des Tages, — vor allem auch der Mädchenkopf, veilchenblasses Antlitz aus kirschrotem Gewand ins Irgendwo sich sehnend, bedeuten Schätze auch im Rahmen dieser reichen Sammlung.

Ferner macht Justi mit den Wandgemälden bekannt, die Ewald Dülberg zur Kasseler Sommerausstellung 1922 für den Kuppelsaal des Orangerieschlosses gemalt hat, „Jugend — Liebe — Alter" und „Geburt — Tod" allegorisierende Darstellungen. Der äußerst selten an die Öffentlichkeit tretende Künstler hat mich in den wenigen früheren Holzschnitten und kubistisch organisierten Gemälden, die mir bisher bekannt wurden, eher zu überzeugen vermocht, als mit diesen stilisierten Bilderbogen. Manier ist dies trockene Aufkleben kartondünner Figuren und ausgeschnittener Bänke, Kerzen und Geräte wie aus einem reformierten Bilderlotto, bloßer Oblatentypen für Kindheit, Alter, Weib und Tod, — Manier das fade Gewelle der Linienzüge, die aparte Pedanterie in der Behandlung der Körperform, die geschleckte Verzehrtheit des psychischen Ausdrucks. Alles Detail trägt den Stempel des platten Pseudopietismus. Zu ganz schematisch langgezogenen, verdämelten Gesichtern müssen sich Augen schreckhaft weiten oder wehmutsselig einfalten. Alle Hände markieren eine nachtwandlerische Empfindsamkeit, die doch nur Floskel ist, und schon als affektierte Sucht verraten durch jene sterotype Spreizung des dritten Fingers vom vierten. Perspektivische Seltsamkeiten, die wir ja gewiß nicht im Prinzip ablehnen werden, wirken hier durchaus will-

kürlich und als bloßer modischer Trick. Ein gar nicht zu leugnender koloristischer Geschmack, eine gewisse Rarheit der Malweise diskreditieren erst recht jenes fatale Spielen mit Einfalt und ewigem Sinn. Man denkt bei diesem Kokettieren mit Nichtrealistik und paradigmatischer Formenstrenge an die Rezitation von Franziskuslegenden auf mondänen Tees und ähnliche „Gotik"-Gesellschaftsspiele unserer Zeit. Um die Glasmalereien Dülbergs steht es nicht besser: sie zeigen denselben langweiligen Typus, — man unterscheidet kaum die dargestellten klugen von den törichten Jungfrauen; und hier ist sogar die technische Lösung unbefriedigend, nicht frei von zerstückender Kleinlichkeit. Doch sei betont, daß ein endgültiges Urteil über Dülbergs Schaffen allein auf diese Proben hin nicht gegeben werden will noch kann.

Karl Hagemeister, den Fünfundsiebzigjährigen, zu ehren, hat die in der Neuordnung begriffene Nationalgalerie ihre älteren und neuen Erwerbungen von Gemälden und Zeichnungen seiner Hand in einem seitlichen Kabinett zusammengestellt. Gegen einige Federzeichnungen von 1876 und ihre schattenlose, dünnlinige späte Deutschrömerart gehalten ist ein Satz freier gekreideter Blätter mit Küstenmotiven von 1915 nur Beleg der allgemeinen Formwandlung, aber ohne erhöhten Belang noch Eigenwert. Auf derselben Gesinnungsgrundlage redlich-unkomplizierten Naturverhaltens hat jedoch der Maler Hagemeister eine reife Selbständigkeit der Handschrift entwickelt, nach Anfängen auf der Stufe eines mit Leistikow-Wirkungen stark durchsetzten Courbet-Nachfahren. Auch die bekannte „Welle" von 1915 steht in enger Beziehung zu Courbets gleichnamigem Werk; um so deutlicher nun der stilistische Abstand dieser impulsiven Spachtelmalerei, die sahnige Schaumpatzen zentimeterdick auf die grün emporgehöhlten Wogenkämme klatscht und mit schlanker Verve Luftnässe und das Geschaukel der drängenden Flut hinwischt. Von der Seite delikater Farbigkeit zeigt den Künstler des weiteren ein Schneebild mit grünlichgelbem Lichtgeschwirr im Gitterwerk spröden Wintergezweigs. —

Dagegen ist für den Betrachter des Gegenwärtigen nicht viel zu bemerken über die ganz konventionellen, saumseligen Stimmungslandschaften A. Wohlenbergs, mit denen die Kunsthandlung Nicolai aufwartet. Naturempfindung der Barbizonschule in letzter Verdünnung, salonfähig glatt und lackig vorgetragen. —

Neue Ausstellungs- und Verkaufsräume hat Hugo Perls mit einer Auswahl aus seinen Beständen eröffnet, die manches vom ersten Range zu sehen gibt; so einen in blauem Perlmutterlicht erschimmernden Sisley, eine Landschaft Cézannes von unsagbarer Feinheit melodischen Strömens und Sichneigens zwischen den Massen, einen reizenden späten Renoir, zwei Pissarros und ein altmeisterliches Affenbild von Decamps. Dann aber auch gute Stücke von deutschen Malern des vorigen Jahrhunderts: eine farbig faszinierende Landschaft Schirmers, einen frühen Böcklin, den prächtigen Kopf des Malers Werner von Menzel, ferner Hoguet, Schuch, Thoma, Slevogt und eine besonders glückliche Starnbergerseelandschaft Trübners. Einige Vitrinen mit Kleinplastik und Gerät aus aller Welt, dabei auch Altamerikanisches, eine größere Bronzefigur von Matisse und etliches Kunstgewerbe ergänzen die ansehnliche Antrittsschau. —

Die staatliche Bildstelle führte Walter Heges Aufnahmen der Naumburger Skulpturen und des Domes selbst vor, denen eine künstlerische Bildwirkung nicht abzusprechen ist, die aber in vielen Fällen eine malerische Flauheit und Helldunkeleffekte anstreben, daß weder unser Bedürfnis nach Prägnanz des Ausdrucks noch die praktische Forderung des Forschers befriedigt wird. Die eigenen Aufnahmen der Bildstelle, vielleicht etwas nüchterner im Ton, erscheinen da doch glücklicher, zumal sie stets den Raum mit einzufangen wissen, der schließlich das Element dieser Skulpturen ist. Willi Wolfradt.

Die Hamburger Frühjahrssezession 1923

Imposante Ausstellungen sind infolge der wirtschaftlichen Schwierigkeiten selten geworden, so fehlen die aus ihnen erwachsenden Anregungen, und am Außenrande liegende Kunstbezirke laufen Gefahr, zu Provinzen herabzusinken. Diese abschüssige Entwicklung als Folge aller wirtschaftlichen Beklemmungen zeigt nur zu deutlich die diesjährige Frühjahrssezession in Hamburg. Man hat darauf verzichten müssen, an auswärtige Künstler heranzutreten, die früher der Ausstellung ein gewisses Rückgrat gaben, und hat sich auf die inneren Kräfte allein beschränkt. Ehemals sah man, wenn auch nur vereinzelt, hier einen Nolde, einen Schmidt-Rottluff u. a. Die Gefahr dieser künstlerischen Entwicklungslinie liegt vor allen Dingen auf seiten des Künstlers. Er verliert notgedrungen den Zusammenhang mit den großen europäischen Strömungen, zumal selbst die Veranstaltungen, die schließlich nicht zum wenigsten auch für ihn geschehen, und die richtunggebend und wieder bindend sein können, wie die Derain-Ausstellung bei Flechtheim in Berlin (November 1922) wirkungslos bleiben, wenn der Künstler nicht in der Lage ist, sie zu erleben. Vor 1914 hätte diese Ausstellung eine ganz andere Wirkung auf die gesamte deutsche Künstlerschaft gehabt, es würde kaum ein Atelier gegeben haben, in dem man nicht davon gesprochen hätte, kaum einen Künstler, der nicht alles daran gesetzt hätte, sie zu besuchen.

Wäre die Entwicklung so weit gediehen, daß sich die Künstlerschaft, die sich hier in der Früh-

jahrssezession zeigt, dieser zwangsweisen Einengung bewußt wäre, so würde vielleicht ein Hinweis auf das künstlerische Hamburg im Anfang des 19. Jahrhunderts genügen, um das vorläufig nur angekündigte „Neue „Hamburg" zu einem wirklichen „Neuen Hamburg" zu machen. Damals verstanden es in einer Zeit wirtschaftlichen Niedergangs und Abgeschlossenseins (Krieg, Franzosenherrschaft, Vermögenskonfiskationen) Künstler wie Runge (gest. 1810), Oldach (gest. 1830), Erwin Speckter (gest. 1835) u. a. die lokale Kunstentwicklung als mitbeherrschend in die große Strömung der deutschen Romantik einmünden zu lassen. Der Hinweis gilt dabei lediglich der künstlerischen Tat und nicht der formalen Seite, obschon auch hier Berührungspunkte wohl gegeben sein könnten.

Aber zu dem Bewußtsein dieser Einengung ist die Hamburgische Künstlerschaft bisher noch nicht gekommen, es gelingt ihr daher auch noch nicht, eine scharf pointierte lokale Note herauszuarbeiten, die geeignet wäre, erobernd und werbend über die heimatlichen Grenzen hinauszugehen. Die nachimpressionistischen Anregungen sind nur dort wirklich verarbeitet, wo sie aktiv erlebt sind. Aber die Gruppe derjenigen, die in Paris vor 1914 diese nachimpressionistische Kunst in sich aufgenommen haben, ist nach dem allzufrühen Tode des begabten Nölken klein geworden, sie wird meines Wissens eigentlich nur noch vertreten durch Ahlers-Hestermann und A. Povorina-Hestermann. Bei den übrigen Künstlern ist die Beziehung zu imposanteren Erscheinungen oft sehr äußerlich. Beim ersten flüchtigen Durchgang der Ausstellung treten dem Besucher vor allem die Geister einer Paula Modersohn, eines Franz Marc und einiger Russen entgegen.

Gerade weil Ahlers-Hestermann noch mit beiden Füßen in der internationalen Bewegung drinsteht, wird man es bedauern, daß er nicht seiner künstlerischen Bedeutung entsprechend vertreten ist — er zeigt nur zwei farbig und formal flotte Landschaften. Gut vertreten ist dagegen A. Povorina-Hestermann, deren Frauenbildnis in grünem Kleid und blauem Umhang wohl den Höhepunkt der Ausstellung bedeutet, farbig stark und leuchtend zeigt sich die Künstlerin im Aufbau diszipliniert (ein Kinderkopf schmeichelt ein wenig süßlich dem Modell).

Daneben fallen die südländischen Köpfe von Anita Rée vorteilhaft auf, auch Alma del Banco bringt ein skizzenhaft flott gezeichnetes ausdrucksvolles Damenbildnis. Otto Tügels Bilder sind Manier der Technik, die sich in fleißiger Lasurmalerei gefällt, farbig schließt sich ihnen in manchen Punkten — wohl unbewußt — Kurt Löwengard an, dessen tüchtiges Stadtbild in Hochformat viel von spanischer Malerei mitbekommen zu haben scheint. Franz Breest dagegen steht an einem gefährlichen Punkt seines Schaffens: aus seinen Pferden spricht allzusehr das Vorbild von Franz Marc, das man früher nur leise bei ihm mitklingen fühlte. Ebenso stark wird man bei Mätzels irdenfarbigen Kindertypen allzusehr an Paula Modersohn erinnert. Martin Schwemers Aquarelle „Hühner" haben zwar farbigen Schmiß, aber im übrigen ist Schwemer doch ohne Disziplin, sein künstlerisches Gesicht wandelt sich allzusehr schon in den etwa fünf Beispielen, die die Ausstellung zeigt. Franz Radziwill kam in seiner Kollektivausstellung des Kunstvereins (Frühjahr 1922) besser zur Geltung, die beiden Bilder, die er dieses Mal hergegeben hat, waren damals schon zu sehen, sie zeigen ihn noch befangen in russischen Vorbildern. Das Spielzeug von Kling zeigt gemütvolles Versenken in die Welt des Kindes. Bollmanns „Gestalt" ist ansprechend. Unter den wenigen Plastiken fallen Opfermanns beide Holzplastiken besonders auf. Alfred Rohde.

Jahrhundertausstellung belgischer Kunst in Paris

Die seit langem vorbereitete Jahrhundertausstellung belgischer Kunst in Paris ist nunmehr gesichert. Sie wird in den Räumen der Salle du jeu de Paume stattfinden, in der ersten Maihälfte eröffnet werden und eine Übersicht der Jahre 1830—1923 bieten. Aus dem Besitze öffentlicher und privater Sammlungen wird eine Sonderkollektion von primitiven flämischen Bildern hinzugefügt werden. Van Eycks „Lamm Gottes" nach Paris zu überführen, wurde von der Abtei St. Bavo, Gent, abgelehnt. Dagegen ist durch die Gräfin Jeanne de Mérode das Triptychon des wallonischen Malers Jacques Daret, der bis vor zwanzig Jahren „Der Meister von Mérode" hieß, als Leihgabe hergegeben worden; das Bild wurde bisher nur ein einziges Mal öffentlich gezeigt. Durch den belgischen und den französischen Staat wurden für die Abhaltung der Ausstellung je 50000 Frs. bewilligt; der Rest der benötigten Gelder ist durch private Zeichnungen bereits zum größten Teile aufgebracht H.

Amsterdam

Die vom Kommissariat für Volksfortschritt eingerichtete, gegenwärtig in Berlin gezeigte Ausstellung russischer Kunst wird im Mai nach Amsterdam geschafft und hier im städtischen Museum gezeigt werden. Die Einkünfte sind für die Besserung der Zustände im russischen Hungergebiet bestimmt. H.

Rom

Den 4. November 1923 wird die zweite internationale Kunstausstellung in Rom eröffnet. A. C.

Zürich

Eindruckvoll wie selten eine Schau und ungemein wichtig speziell für die Freunde ost-

asiatischer Kunst ist die im Kunstgewerbemuseum dargebotene Sammlung chinesischer Porzellane aus dem Besitz von Dr. Th. Frick. Diese, von erlesenem Geschmack und hoher Qualität, umfaßt ausgezeichnete Stücke der Ming- und Kang-hsi-Zeit und nicht minder wertvolle Proben jener Porzellankunst, die unter den Kaisern Jung-Chen und Chien-Lung gewissermaßen das europäische Rokoko begleitet. Alles in allem, eine der schönsten Sammlungen dieser Art, die man heute in Europa findet. — Im Anschluß an diese Sammlung hat die Direktion des Museums eine Ausstellung farbiger Reproduktionen von Meisterwerken der chinesischen und japanischen Malerei veranstaltet, die nicht minder instruktiv ist. Es handelt sich um jene wundervollen Nachbildungen des Kunstverlags Shimbi Shoin in Tokio, die an letzter Vollkommenheit — dank eines besonderen Handdruckverfahrens, das nur die Japaner besitzen — nichts zu wünschen übrig lassen.

Neue Bücher

Le Fauconnier, Figures contemporaines. Editions „Lumière", Anvers.

Das auf Kunstdruckpapier hergestellte Heft stellt das erste einer Serie von Publikationen dar, welche Le Fauconnier bzw. sein Antwerpener Verleger herauszugeben beabsichtigt. Das Heft enthält Nachbildungen nach Le Fauconniers Gemälden von Joseph Billiet, Georges Chenevière, Georges Duhamel, Pierre-Jean Jouve, Jules Romains. An dieser Stelle war Romains und Duhamels Bild bereits abgebildet worden; auch die anderen und neuen zeigen Le Fauconnier, der während seines holländischen Aufenthalts in seinen Landschafts- und Stillebendarstellungen ein wenig „vegetativ" geworden war, von einem stark dynamischen Ausdruckswillen ergriffen. Dank seiner lateinischen Herkunft bleibt dabei auf der Tafel die körperhaft umrißmäßige wie die verborgen geistige Einheitlichkeit und Gleichgewichtsruhe vollkommen gewahrt. H.

Alois Riegl, Barockkunst in Rom. Verlag A. Schroll. Wien 1923.

Das wichtige Buch liegt wieder vor. In zweiter Auflage. Ein im wesentlichen unveränderter Abdruck der ersten, jetzt aber in übersichtlicher Kapiteleinteilung, welche im fortlaufenden Kollegmanuskript Riegls nicht vorhanden war. 32 Abbildungen zeichnen die neue Auflage aus. R.

Kleine Anzeigen

„Roma"

Der Superintendent der kgl. Galerien in Rom, Federico Hermanin, hat eine neue Monatsschrift, „Roma", begründet, die römischen Studien und römischem Leben gewidmet ist. Unter den Mitarbeitern sind W. Amelung, Th. Ashby, A. Bertini-Calosso, G. Boni, A. Colasanti, A. Muñoz, U. Ojetti, C. Ricci, E. Steinmann, A. Venturi und viele andere genannt. A. C.

Italienische Bronzen

Unter dem Titel Bronzi italiani della Raccolta Alfredo Barsanti, pubblicati da Lodovico Pollak con prefazione di Guglielmo Bode, Roma 1922, ist kürzlich eine monumentale Veröffentlichung erschienen, die in erster Linie alle Sammler lebhaft interessieren dürfte. Davon erschien eine Luxusausgabe in 150 Exemplaren, die durch besondere Gediegenheit und Schönheit ausgezeichnet ist. A. C.

Verschiedenes

Bari

Aus dem Provinzial-Museum wurde von gewandten Dieben, außer 600 griechischen Münzen, eine außerordentlich wertvolle Silberschale, die sogenannte „Coppa Tarantina" entwendet. Die im Durchmesser etwa 30 cm große Schale, die über und über im Stil des reinsten griechischen Klassizismus ziseliert ist, stammt aus dem 4. Jahrh. v. Chr. und ist durch die besondere Feinheit der Ausführung und vor allem durch ihre außergewöhnliche Seltenheit von unschätzbarem Wert. Eine einzige gleichartige Vase ist bekannt, und die befindet sich im Museum von Moskau. A. C.

Berlin

In letzter Zeit treibt ein gewerbsmäßiger Altertumsdieb sein Unwesen, indem er aus öffentlichen Kunstgalerien und Kunsthandlungen Bilder und Altertumsgegenstände stiehlt. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß sich zu diesem Zweck mehrere Diebe vereinigt haben. So wurde am 22. März in den Nachmittagsstunden aus der Ausstellung Lützowufer 13 ein Gemälde des Malers Eugen Zack, einen weiblichen Kopf darstellend, gestohlen. Allein das Bild war 40 cm hoch und 32 cm breit. Es war in einem Goldrahmen. In den Vormittagsstunden des 26. März ist eine Bronze des Professors Georg Kolbe „Kauernde" aus der Galerie Ferdinand Möller gestohlen. Die Bronze trägt unter dem Sockel folgende eingestanzte Inschrift: „Exemplar Möller". Die Bronze ist von dunkelbrauner glänzender Färbung. Am 27. März ist aus den Ausstellungsräumen der Galerie Lutz & Co. ein wertvolles Gemälde „Russische Mädchen" von Alfred Partikel, bezeichnet „A. Partikel 1920", gestohlen. Es ist ein Ölgemälde auf Holz, 13 cm breit, 21,5 cm hoch, in kleinem geschweiften barockem Goldrahmen. Das Gemälde stellt ein russisches Mädchen im Profil nach links gewandt, mit hoher Pelzmütze dar. Der Hintergrund ist eine Landschaft.

Auf die Herbeischaffung dieser Kunstgegenstände ist eine hohe Belohnung ausgesetzt. Zweckdienliche Angaben über das Auftauchen dieser

Kunstgegenstände nimmt Kriminalkommissar Trettin im Polizeipräsidium Berlin, Zimmer 103 (Hausanruf 436 u. 416) entgegen.

Rom

Aus den Lagern (magazzini) der Galleria Corsini ist ein Gemälde ans Tageslicht gebracht worden, das sich, nach entsprechender Säuberung und Restaurationsarbeit als Schwesterbild der berühmten, sogenannten „Fornarina" von Raffael entpuppt hat. Nun wird behauptet, das diese zwei Bildnisse nicht nur nicht die von Raffael geliebte, sogenannte Fornarina darstellen, sondern Beatrice Ferrarese, eine berühmte Schönheit seiner Zeit, und überhaupt nicht von Raffael sondern von Sebastiano del Piombo gemalt worden sind. Das Florentiner Gemälde wurde ehemals dem Giorgione zugeschrieben und hat von jeher Zweifel und Meinungsverschiedenheiten bei den Studierenden erweckt. A. C.

Der Kunstmarkt

London

Unter den Sammlungen der Brüder Rosenheim, die im Mai in London durch Sotheby, Wilkinson & Hodge versteigert werden, und über die bereits im letzten Heft zu lesen war, befindet sich auch eine von Ornamentstichen. Die verstorbenen Besitzer haben offenbar mit dem Ziel gesammelt, einen Überblick über die ganze Produktion zu gewinnen; es scheint mir für das 16. und 17. Jahrhundert — nehmt alles nur in allem — annähernd erreicht. Das 15. Jahrhundert tritt naturgemäß, das 18. merkwürdigerweise etwas zurück.

An besonders Bemerkenswertem sei hervorgehoben: die erste Ausgabe von Brosamers Kunstbüchlein und die Ausgabe der Wyssenbachschen „Wunderbarliche kostliche Gemält" von 1561; aber auch sonst findet sich allerlei, was einem nicht oft begegnet, wie etwa die Romae 1602 betitelten Blätter August Zwerwestens. Der Katalog ist vortrefflich gearbeitet. Über Einzelheiten zu rechten, hat keinen Sinn; solange der Catalogue raisonné der Ornamentstiche fehlt, aufgebaut auf der Kenntnis des gesamten, unendlich verstreuten Materiales, haben wir noch keinen festen Boden für das ganze Gebiet unter den Füßen. Acht Tafeln sind beigegeben.

R. Berliner.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Das Lohmann-Haus, Elberfeld, hat Geisbergstraße 2 kürzlich ein Zweiggeschäft eröffnet, das nicht nur die Kunst des vorigen Jahrhunderts pflegen, sondern auch dem modernen Schaffen eine Stätte gewähren will. Kollektivausstellungen von Künstlern der Gegenwart sind in Aussicht genommen.

* * *

Der Parthenon (Kurfürstendamm 231) eröffnete am 28. März eine Kollektivausstellung von Gemälden und Aquarellen von Annemarie Kruse von Jakimow sowie Skulpturen, Porträtbüsten und Keramiken von Igor von Jakimow. Die Ausstellung wird bis Mitte April werktags von 10—6 Uhr geöffnet sein.

Chemnitz

Die Galerie Gustav Gerstenberger besitzt seit kurzem ein Hauptwerk von Hans Thoma, das sich ehedem in Frankfurt a. M. befand. Es ist dies die in den „Klassikern der Kunst" im Thoma-Bande auf Seite 385 reproduzierte „Quelle" des Jahres 1895, ein für die Kunst des Meisters überaus charakteristisches Werk, das Landschaft und Figur in schöner Harmonie vereinigt.

Hamburg

In farbig schön ausgestalteten Räumen der Dammtorstraße eröffnete die Firma Goldtschmidt-Frankfurt eine Hamburger Galerie Goldtschmidt. Die Eröffnungsausstellung zeigte eine stattliche Anzahl interessanter Werke, so daß diese erste Ausstellung als guter Anfang anzusprechen ist. Von Modernen sind Kokoschka, Heckel und Pechstein reichhaltig vertreten, von Franzosen Signac und Derain. Unter den Impressionisten fallen Liebermann, ein vorzüglicher Trübner und Zügel auf. Paula Modersohn ist mit einigen Skizzen von Dorfkindern leider nicht so stark repräsentiert, wie es diese seltene Erscheinung verdient hätte. Daneben sind aber auch andere Bilder zu sehen, die ein künstlerisch nicht sehr anspruchsvolles Publikum suchen.

A. R.-H.

Neue Kataloge

The Rosenheim Collections. Catalogue of medals, plaquettes and coins, chiefly of the Renaissance ... which will be sold by auction by Menn. Sotheby, Wilkinson & Hodge ... New Bord Street, London W (1) on Monday 30th of April and four following days.

Wohl jeder Freund alter Kunst, der im letzten Jahrzehnt vor dem Kriege nach London kam, hat dort die Brüder Rosenheim und ihre bewundernswerten Sammlungen kennengelernt und erinnert sich gern ihrer schönen ruhigen Gastfreundschaft. Nun ist auch der ältere Bruder Moritz seinem zehn Jahre früher dahingeschiedenen Bruder Max ins Grab gefolgt, und die von beiden gesammelten Kunstschätze werden in alle Welt zerstreut. In den Tagen vom 30. April bis 4. Mai wird dieses Schicksal der ausgezeichneten Medaillensammlung zuteil werden, von der ein mit 40 Tafeln ausgestatteter Katolog vorliegt.

Die Sammlung enthielt hauptsächlich Renaissancearbeiten, doch ist auch das 17. und 18. Jahrhundert gut vertreten, und selbst aus dem 19. Jahrhundert sind einige Stücke vorhanden. Die Medaillen sind natürlich weit zahlreicher als die Plaketten; von Münzen hatten die Brüder Rosenheim fast nur solche der italienischen Renaissance aufgenommen. Überhaupt sind die Italiener bevorzugt, sie bilden fast die Hälfte des Bestandes; an zweiter Stelle stehen die deutschen Arbeiten.

Die Fülle hervorragender Stücke ist in allen Abteilungen so groß, daß man Einzelheiten kaum anführen kann. Unter den Italienern ist Pisazello mit acht Arbeiten vertreten, Matteo de' Pasti mit siebzehn, sehr stark auch Pastorino und Leone Leoni und der am österreichischen Hofe arbeitende Abondio. Die an die Medaillen angereihten italienischen Münzen bieten neben einigen mittelalterlichen Stücken namentlich eine prächtige Auswahl der Testoni mit Porträts, die zu den schönsten Geldstücken aller Zeiten gehören, wie ein Blick auf Tafel 15 zeigt. Die Plaketten rühren teils von den bekanntesten und fruchtbarsten Meistern her wie Moderno, Piccio, Valerio Belli; bei vielen der besten ist der Künstler noch unbestimmt, und der Katalog vermeidet vorsichtig alle zweifelhaften Zuteilungen. — Die übrigen Länder wie Frankreich, England, die Niederlande sind ebenfalls gut vertreten; so sei auf die gravierten englischen Medaillen von Simon van de Passe hingewiesen; doch ist ihre Zahl entsprechend der geringeren Betätigung dieser Länder auf dem Gebiet der Renaissance-Medaille nicht sehr groß. — Weit bedeutender ist die Auswahl deutscher Medaillen und Plaketten, die uns natürlich auch am meisten interessiert. Durch die Hergabe einer großen Anzahl dieser Stücke für die Ausstellung alter deutscher Kunst, die der Burlington Fine Arts Club in London im Jahre 1906 veranstaltete, ist Max Rosenheim wohl zuerst in weiteren Kreisen bekannt geworden; um dieselbe Zeit erwarb er sich ein besonderes Verdienst durch seinen Anteil an der Aufdeckung der Giesmannschen Fälschungen. — Die Medaillen der Habsburger, Wettiner, Hohenzollern und anderer Fürstengeschlechtern sind natürlich in den alten deutschen Sammlungen besser vertreten, obwohl auch in dieser Abteilung jedes Münzkabinett begehrenswerte Stücke finden würde. Aber die Hauptstücke bilden die Privatmedaillen, die außer in Berlin und München wohl in keinem deutschen Museum so gut vertreten sind. Natürlich ist die Sammlung für das Werk von Georg Habich über die deutschen Medaillen des 16. Jahrhunderts ausgiebig benutzt worden. In normalen Zeiten würden die deutschen Museen und Privatsammler gewiß alle Hauptstücke dieser Abteilung zu erwerben suchen; aber die traurige Valuta wird wohl die meisten zur Bescheidenheit zwingen. Einzelne Stücke hervorzuheben, ist hier weder möglich noch nötig; es sind zu viele hervorragende Arbeiten verzeichnet, manches wichtige auch unter den nicht abgebildeten, so daß der Liebhaber sich nicht auf die Durchsicht der Tafeln allein beschränken sollte. — Die Abbildungen sind vorzüglich; nur ein Teil der Plaketten, die verkleinert wiedergegeben werden mußten, sieht schlecht aus; aber das ist nicht die Schuld der Photographie, sondern es rächt sich da, daß die Künstler das Feld mit Figuren und besonders mit landschaftlichem und architektonischem Detail überfüllten; die wahrhaft monumentalen italienischen Medaillen der beiden ersten Tafeln, und auch manche deutschen auf späteren Tafeln, haben in der Verkleinerung nichts von ihrer Schönheit eingebüßt, und das ist lehrreich.

B. Pick.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 8	26. April	Heft 8	19. April
„ 9	11. Mai	„ 9	3. Mai
„ 10	24. Mai	„ 10	17. Mai

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Randhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Deutsche Wandteppichmanufakturen im 18. Jahrhundert / Die Bildteppichmanufakturen in den Markgrafschaften Bayreuth und Ansbach

Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln *Von H. GÖBEL*

II. Schwabach (Fortsetzung aus Heft 7

Noch vor dem Bayreuther Einwanderungserlaß (1686) sichert Markgraf Johann Friedrich zu Ansbach unter dem 25. Oktober 1685 den aus Glaubensnöten Eingewanderten das „freie Exercitium Religionis" und eine Reihe sonstiger Rechte zu. Die Verfügung wird in den Dekreten vom 4. Januar 1686 erläutert und ergänzt.

Als erster französischer Emigrant erscheint Anfang 1685 der Tapetenwirker Michel de Claravaux aus Aubusson. Er läßt sich in Hennebach nieder, um bereits im darauffolgenden Jahre nach Schwabach überzusiedeln. Die Zusicherungen des Markgrafen sind ziemlich weitgehender Natur. Außer der unentgeltlichen Benutzung der Wohn- und Atelierräume wird Meister Michel ein Weide- und Gartenplatz überlassen, er erhält Steuer- und Einquartierungsfreiheit, ferner einen auf zwei bis drei Jahre unverzinslichen, dann mit 6% zu berechnenden Vorschuß von 3000 Livres — weitere 3000 bis 4000 Livres werden ihm im Bedarfsfalle in Aussicht gestellt, schließlich 30 Klafter Holz in Selbstwerbung. Die Regierung verpflichtet sich, die Stühle auf eigene Kosten, unter Eigentumsvorbehalt, zu erbauen und aufzustellen und Meister Claravaux ein 15jähriges ausschließliches Privilegium zu gewähren. Als Gegenleistung steht dem Landesherren das Vorkaufsrecht auf die erzeugten Wirkereien zu. Es fällt auf, daß die neue Kolonie nicht wie in Bayreuth in der Landeshauptstadt selbst angesiedelt wird. Einesteils sprechen politische und rein wirtschaftliche Gründe mit, andernteils macht die protestantische Geistlichkeit ihren reformierten Glaubensbrüdern die gleichen Schwierigkeiten wie in dem Nachbarlande[1].

Claravaux ist mit der Übersiedlung nach Schwabach einverstanden, sofern er die Privilegien im gleichen Umfange erhält. Unter dem 14. September 1686 erfolgt die Zusicherung, zugleich werden verschiedene bauliche Anordnungen in Auftrag gegeben[2].

Der Wirker nimmt in dem sogenannten Fürstenhause Wohnung. Die Manufaktur ist nur von kurzer Dauer, noch vor Ablauf der ersten drei Jahre segnet Meister Michel das Zeitliche — „une prompte mort arriuée à Ratisbonne" —; die Witwe vermag der Krise nur schwer Herr zu werden: „Die Fabrique von Tapeten, welche, vermittelst Michaels de Claravaux, dahin gebracht worden, der aus der Stadt Aubusson, in der Landschafft La Marche de Gouvernements von Lion gebürtig war, und dergleichen Tapetenmacher nachher Schwabach verschrieben, die aber nach dem Tode ersagten Claravaux, ihres Directeurs, sich weiter nach Wien in Österreich, Berlin, Dresden, Stuttgard und anderen Orten mehr hingezogen und daselbst gleiche Fabriquen errichtet, die aber alle ihren Ursprung von der Schwabachischen haben, und noch an diesem Ort unter der Protection Seiner Hoch-Fürstlichen Durchlaucht befindet"[3]. Ganz so schlimm, wie der Hoch-Fürstliche Rat J. H. v. Falckenstein die Wirkung des Todes Meister Claravaux' schildert, gestalteten sich die Verhältnisse nicht. Die

[1] G. Schanz, Zur Geschichte der Kolonisation und Industrie in Franken, Erlangen 1884.

[2] Kreisarchiv Nürnberg, Ansbacher Oberamtsakt Nr. 1095, fol. 132.

[3] Johann Heinrichs von Falckenstein Hoch-Fürstl. Brandenburgisch-Onolzbachischen Hof-Raths, und der Königl. Preußischen Societät der Wissenschafften Mitglieds,
Chronicon Svabacense
oder ausführliche
Beschreibung der Hoch-Fürstl. Brandenburg-Onolzbachischen Haupt-Münz- und Lege-Stadt Schwabach. 1756, S. 277.

Witwe führt die Manufaktur trotz der etwas nervösen Angst der Regierung, die 1689 (am 13. Juni) ihr vorgeschossenes Kapital in Höhe von 5000 fl. k. W. im höchsten Maße gefährdet glaubt, tapfer bis zu ihrem Ableben (Januar 1694) weiter. Der Vormund ihrer unmündigen Tochter Leonard Tellier — der augenscheinlich mit Meister Michel ins Land kam — „depuis onze ans dans vos etats" — übernimmt den Betrieb, in dem er seit Jahren bereits tätig ist[1]. Er äußert sich ausführlich über die von der Witwe Claravaux unvollendet zurückgelassenen Teppiche, die er — Tellier — ordnungsmäßig zu Ende geführt habe. Im Wesentlichen handelt es sich um eine Elementenfolge von acht Behängen „de tapisserie fort fine"; Meister Leonard stimmt ein bewegliches Klagelied an über die übergroßen Auslagen, die ihm hierdurch erwachsen seien, über den hohen Kredit (1500 florins), den er bei den „sieurs blommart et buirette banquiers a nuremberg" habe aufnehmen müssen. Serenissimus möge entsprechend die Preisbemessung berücksichtigen und auf Aufrechnung mit den schuldigen Summen dringen. Im übrigen spielt Tellier auf eine bereits gelieferte Folge an, die nicht näher erläutert wird. Es handelt sich wahrscheinlich um die Wiederholung einer der früher fertiggestellten Serien, die in dem „Gutachten des hochfürstl. Brandenburg. Vormundschafftl. Geheimen Regierungs Raths Collegij" vom 13. Juni 1689, das sich mit der finanziellen Lage der Claravauxschen Manufaktur befaßt, erwähnt werden[2]. Diese Ausführungen sind auch insofern von Interesse, als sie sich unzweideutig über die Art des Atelierbetriebes äußern: „13. Punct. . . . (2) daß man ihr (der Witwe Claravaux) neben den zweyen stucken der Tapisserie von denen freiien Künsten noch eine andere Tapisserie von Hoff aus zu copieren leyen möchte (die vier Elemente wurden nach den Gobelins im Ansbacher Schlosse gewirkt).

Die Tapisserien von Hoff sind bereits zum Copieren abgefolget worden".

Möglicherweise handelt es sich um eine Wiederholung der behandelten Folge nach den Kartons von Kornelius Schut. Da diese charakteristische Brüsseler Serie, soweit mir bekannt, niemals in Aubusson auf das Gezeug gelegt wurde, ist immerhin die Möglichkeit vorhanden, eine Schutsche Folge in der Technik der Marche ausfindig zu machen, die dann unbedenklich dem Claravauxschen Unternehmen zuzuschreiben wäre.

(3) „Die Sache wegen der Tapisserie, welche die zwölff Monat präsentiret, worauff Tronchin ihr noch 1000 Rtlr. zu end zuebringen.

Die Sache wegen der Tapeten, so die zwölf Monath representirten, touchiret die vormundschafftliche Regierung nicht, sondern vielmehr den Tronchin privatim . . ."

Der 14. Punkt schließlich behandelt das Gesuch um Erbauung einer Färberei für die Manufaktur der Witwe, das abschlägig beschieden wird.

Nach dem Ableben des Leonard Tellier (Herbst 1696) übernimmt Jean Blanc die Vormundschaft der jungen Marie Magdeleine Claravaux und hiermit die Leitung der Manufaktur. Eine besondere Kommission prüft die Verhältnisse des Ateliers. Es ergibt sich aus der Abrechnung, daß das Unternehmen der Regierung gegenüber eine schwebende Schuld von 4750 Reichsgulden und einen Zinsrückstand von nicht weniger als 1782 fl. aufzuweisen hat, der infolge der Nichtzahlung der vereinbarten 6% im Laufe der Jahre entstanden ist. Jean Blanc wendet sich am 29. Oktober 1696 an den Markgrafen mit der Bitte, dem Unternehmen, in dem rund 25 bis 30 Familien ausreichende Beschäftigung finden, weitmöglichst entgegenzukommen. Im übrigen beklagt sich der Vormund über die schlechten und schwierigen Zeiten; selbst fürstliche Besteller, wie der Prinz Ludwig von Baden, der 1693 eine Folge zur Durchführung befahl, habe bis jetzt noch nicht die Mittel (3000 fl.) zur Übernahme zur Verfügung gestellt. Allein der Zinsverlust dieser Serie sei nicht unbeträchtlich. Als Ausgleichsobjekt bietet Leblanc die Reihe der vier Elemente (acht Behänge) dem Markgrafen an, die Serie sei in der Ausführung noch vollendeter als die Folgen, die vor nicht allzu langer Zeit nach Berlin

[1] Kreisarchiv Nürnberg, Ansbacher Oberamtsakten Nr. 1095, fol. 220, 222.
[2] Kreisarchiv Nürnberg, Ansbacher Oberamtsakt Nr. 1095, fol. 275—294.

und Dresden an die Kurfürsten von Brandenburg und Sachsen gegangen seien. Den Wert der Behänge beziffert der Wirker auf 7500 fl.

Am 6. Januar 1697 wendet sich „Marie Magdeleine Claravaux, refugiée à Berlin" in einer Eingabe unmittelbar an Georg Friedrich von Ansbach. Es handelt sich wieder um die Niederschlagung der aufgelaufenen Zinsen, „sans cette grace elle (die Bittstellerin) sera reduitte a une extréme necessité, puisque ses pere et mere ayant faits de grands emprunts pour soutenir leur manufacture et la guerre ayant empeché le débit des Tapisseries qui dependent de leur succession"[1].

Eine ähnliche Eingabe erfolgt unter dem 18. August 1701[2]. Das Ergebnis ist aus den im Kreisarchiv Nürnberg niedergelegten Ansbacher Akten nicht zu ermitteln. In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts scheint ein scharfer Rückschlag eingetreten zu sein; die von dem Markgrafen der Schwabacher Manufaktur zum Kopieren überlassenen Behänge sind erledigt, die Wirker sind ohne Arbeit, „ils se trouvent à l'heure par la tristement reduits à manger les bras-croisés", ohne Nahrungsmittel, ohne Feuerungsmaterialien. Der geringfügige Auftrag — ein Behang mit den Wappen des Markgrafen in engkettiger Arbeit unter starkem Seidenzusatz — vermag der Not nicht sonderlich zu steuern.

Unter der Regierung des Markgrafen Wilhelm Friedrich spitzen sich die Verhältnisse noch weit mehr zu. Die Wirker drohen nach dem Berichte der Schwabacher französisch-reformierten Gemeinde (9. September 1708) mit der Auswanderung; sie finden es unverantwortlich, daß der Hof ihnen nicht das kleinste Stück Arbeit zuteil werden läßt. Die Hauptschuld an dem starken Rückgange der einst blühenden Manufaktur liegt in erster Linie an dem völligen Mangel einer energischen, kaufmännisch und technisch geschulten Leitung. Pastor und Kirchenältesten erblicken einen gangbaren Ausweg in der Berufung des Berliner Wirkers Barraband nach Schwabach, zumal der Meister auf die vorjährige Anfrage bereits seine grundsätzliche Einwilligung gegeben habe. Dem Markgrafen scheint der Vorschlag einzuleuchten, zum mindesten deutet ein undatiertes Konzept[3] auf Verhandlungen mit dem „S^r^ Baraban, maistre marchand et tapissier demeurant a Berlin". Die Ansbacher Regierung ist bereit, auf den Wirker die seinerzeit Michel de Claravaux bewilligten Privilegien zu übertragen. Barraband müsse sich dagegen verpflichten, diejenigen Schwabacher Tapissiers, die nicht selbständige Betriebe besäßen, in seine Werkstatt zu übernehmen. Wahrscheinlich brachte die Schwierigkeit der Vermögensauseinandersetzunng mit Marie Magdeleine de Claravaux, auf die schon in dem erwähnten Entwurf kurz hingewiesen wird, das Projekt zum Scheitern.

Es ist nicht ganz klar, unter welcher Leitung die Claravauxsche Manufaktur weiter arbeitete. War Meister Blanc noch der Geschäftsführer oder ein gewisser Martel, der nach dem Schreiben der Inhaberin (18. August 1701) die Elementenfolge fertig stellen ließ? Aller Wahrscheinlichkeit nach nahm das mit so viel Hoffnungen begonnene Unternehmen zu Beginn des zweiten Jahrzehnts ein klägliches Ende.

In der Bestandsaufnahme der französischen Kolonie vom 3. März 1716 finden wir:

Jean Peux, maître tapissier, sa femme, deux filles et un fils.

Gabriel Blanc (augenscheinlich ein Sohn des uns bereits bekannten Meisters Jean), maître tapissier, et sa femme.

Elie Demonteils (ein Mitglied der berühmten Aubussoner Wirkerfamilie der Dumonteil), maître tapissier, sa femme et six enfans.

Jean Dechaseaux veuf, maître tapissier et trois enfans.

Jean Rousset, maître tapissier, sa femme, un enfant et une servante.

Pierre Claravaux, maître tapissier, sa femme et six enfans.

Pierre Peux, fils, maître tapissier, un enfant et une servante.

---

[1] Kreisarchiv Nürnberg. Ansbacher Oberamtsakten Nr. 1095, fol. 403a.

[2] Ansbacher Oberamtsakt Nr. 1096, fol. 108a — 109b.

[3] Ansbacher Oberamtsakt 1096, fol. 354a.

Die Führung iſt auf die Familie Peux übergegangen, die gleichfalls aus Aubuſſon ſtammt. Ein Pierre Peux iſt von 1656—1685, ein Jean Peux bis zur Aufhebung des Ediktes von Nantes in der großen Wirkerzentrale der Marche tätig. Das Übergewicht der Familie Peux tritt in der Beſtandsaufnahme vom 18. Januar 1736 noch deutlicher zutage[1]:

âgé	Les Maîtres Tapissiers.
70 ans	Jean Peux, aisé, sa femme et une petite fille,
35 ans	Pierre Peux, son fils ainé, aisé, sa femme et deux enfans,
32 ans	David Peux, son puîné, mediocre, sa femme et deux enfans,
25 ans	Gabriel Meissonier, jeune homme, tapissier de la cour,
28 et	Les deux fréres Dumontel, jeunes
25 ans	hommes, mediocres.

Die Trennung, die die Wirker dem Umfang des Betriebes nach in die „aisez" und die „mediocres" ſcheidet, wird noch ſchärfer in der Aufſtellung vom 10. Januar 1737 durchgeführt[2].

Les aisez.

1. . . . .

2. Jean Peux mar[t] (marchand) et fabricant en Tapisserie, âgé de 71 ans, ancien de l'Église, sa femme et une petite fille.

Les mediocres.

Pierre Peux mar[t], fabricant en Tapisserie, ancien de l'église, âgé de 40 ans, sa femme et deux enfans.

Les deux fréres Demontels mar[t] et fabricant en Tapisserie, garçon âgés de 30 ans et de 26.

Gabriel Meissonnier, mar[t] et fabricant, em Tapisserie, Tapissier de la cour âgé de 26 ans.

Albert Rousset, maître Tapissier âgé de 23 ans et sa soeur.

Ceux, qui ont peu ou point du tout de bien et qui ne vivent que par leur travail journalier.

David Peux, m[e] fabricant en Tapisserie âgé de 32 ans — sa femme et 2 enfans.

In der Aufſtellung vom 22. Januar 1739 erſcheint Jean Peux, 72 Jahre alt, „sa femme, trois enfans mariés et deux petites filles chez lui" unter der „Premiere Classe des aises". Albert Rouſſet iſt ausgeſchieden, von den beiden Dumonteil iſt noch Jean Iſaac (32 Jahre alt) in Schwabach anſäſſig, David Peux hat ſich zur Klaſſe der „mediocres" aufgeſchwungen. Ein Jahr ſpäter (9. Februar 1740) iſt der 73jährige Jean Peux noch immer als Atelierleiter tätig, David Peux iſt verſchwunden, Pierre Dumontel und Albert Rouſſet ſind wieder zurückgekehrt. Als neuer Meiſter erſcheint Jean Daniel Peux „fabriq[t] en tapisserie, âgé de 24 ans, sa femme".

Die Klaſſeneinteilung fußt auf der geltenden Steuerordnung, die Grundzüge werden in dem „Privilegium, welches der Hoch-Fürſtlich-Anſpachiſchen Haupt- und Leeg-Stadt Schwabach in dem Fränkiſchen Crayss, im Jahre 1754 ertheilet worden" nochmals eingehend erläutert. Zu den „Kauff- und Handelsleute, wie auch Fabricanten, welche ihre Fabriquen in Grosso und Handlung dabey führen, den 1. Rang und Ordnung haben" zählte unter den Wirkern allein Jean Peux. Wann das Ableben des Seniors der Familie erfolgte, entzieht ſich meiner Kenntnis, es war jedenfalls gleichbedeutend mit der völligen Auflöſung der Betriebe der Peux.

Die Liſte vom 22. Januar 1748 verrät allzu deutlich das klägliche Ende der Schwabacher Manufaktur:

---

[1] Ansbacher Oberamtsakt Nr. 1097, fol. 317a.

[2] Ansbacher Oberamtsakt Nr. 1097, fol. 373a, 373b, 374a, 374b, 375a.

In der 1. Classe findet sich überhaupt kein Wirker mehr. In der „2e Classe“ erscheinen:

Gabriel Meissonier, tapissier de la Cour, sa femme et un enfant.

Pierre Dumonthel, tapissier a la cour sa femme.

Albert Rousset, tapissier, sa femme, se sont aller habituer a Erlang depuis quelques mois (der Wirker arbeitet in der Werkstatt des Jean Dechazaux).

Peijre, tapissier, sa femme et un Enfant, qui est aller travailler a Erlang manquand d'ouvrage.

Das von Markgraf Johann Friedrich gegründete Unternehmen ist erloschen. Meissonier und Dumonthel fristen ihr Dasein als Hofwirker, d. h. sie sind als Rentraieurs und Tapeziere (im heutigen Sinne) tätig. Die wüste Wirtschaft des Markgrafen Wilhelm Friedrich (gest. 1723) und die auf andere Interessen eingestellten Bestrebungen seines Nachfolgers Karl Wilhelm Friedrich boten naturgemäß einer Bildteppichmanufaktur, die in erster Linie auf fürstlichen Luxus, auf ein verständnisvolles Entgegenkommen angewiesen war, keinerlei Nährboden.

Es ist mir nicht gelungen, einen signierten Wandteppich aus der Manufaktur der Claravaux (Vater und Tochter) ausfindig zu machen. Die nach Berlin, Dresden, Augsburg, Wien und Neuburg gelieferten Serien sind verschwunden, zum mindesten mir nicht bekannt. Die einzigen authentischen Schwabacher Behänge entstammen dem Atelier des Jean Peux. Die beiden Teppiche gehören zu der Elementenfolge, die Kartons sind wahrscheinlich die gleichen, nach denen Marie Magdeleine Claravaux arbeiten ließ, sie schmücken das Treppenhaus der Veste Coburg. Die Signatur „PEUX · A · SCHWOBACH“ läßt über das Atelier keinen Zweifel. Die Höhe beträgt 3,35 m (3,36 m), das größere Stück (Abb.) ist 4,65 m, das kleinere 2,60 m lang. Die einst lebhafte Farbenstimmung — es herrschen gelbe, rote und blaue Töne vor — ist durch das Alter getrübt. Die Technik ist mittelfein, auf einen Zentimeter kommen fünf Kettfäden. Urkundliches Material ist nach Mitteilung des Schloßkommandanten, des Herrn Oberst von Loßnitzer, der mir in der liebenswürdigsten Weise bei Anfertigung der Aufnahmen seine Unterstützung zuteil werden ließ, nicht vorhanden. Als Vorbild dienten Stichvorlagen im Stile Berains. Die Wirker der lothringischen Manufaktur von La Malgrange, Bacor und Mangin, verwerteten im übrigen das gleiche Motiv, allerdings in wesentlich edlerer Auffassung und in vollendeterer technischer Durchführung.

Die Wandteppichmanufakturen Hameln und Hannover

Die Aufhebung des Ediktes von Nantes (1685) verursacht eine Massenauswanderung aus den gewerbefrohen Städten Frankreichs. In schärfster Weise werden die Bildteppichmanufakturen von Aubusson, dem reformierten Hauptorte der Marche, in Mitleidenschaft gezogen. Hunderte von Wirkern, darunter auch Inhaber der ältesten Firmen, ziehen das Leben in der Fremde dem Gewissenszwange vor. Ein gewaltiger Auswanderungsstrom ergießt sich in die Schweiz, in die Gebiete Deutschlands. Neue Wandteppichmanufakturen entstehen — ich erinnere nur an Berlin, Erlangen und Schwabach —, eine Zeitlang lächelt ihnen fürstliche Gunst; die mangelnden Geldmittel, das fehlende Allgemeininteresse verurteilen die Mehrzahl dieser Künstler-Werkstätten zu einem raschen Ende, bisweilen — der Fall ist der traurigere — zu einem jämmerlichen Hinsiechen.

Ähnlich wie die Markgrafen von Ansbach und Bayreuth, erläßt Herzog Ernst August (seit 1692 Kurfürst) am 1. August 1690 ein Edikt, das sich ausführlich über die den Refugiés zugedachten Gerechtsame äußert. Die Einwanderung setzt bereits 1689 ein. Als Konzentrationspunkt ist Hameln vorgesehen. Entsprechend den übrigen Emigrantenniederlassungen in Deutschland bildet auch in unserem Falle die französische Kolonie ein selbständiges Gemeinwesen mit eigener Verwaltung. Nähere Einzelheiten über die Art der Orga-

nisation bringt Eduard Schuster: „Kunst und Künstler in den Fürstentümern Calenberg und Lüneburg in der Zeit von 1636 bis 1727." Von Interesse sind für unsere Betrachtung lediglich die Wirker. Die einzige Möglichkeit, um über ihre Tätigkeit Aufschluß zu erhalten, bestand in der Durchsicht der zahlreichen Kammerrechnungen vom Jahre 1688/89 ab, die mir vom Staatsarchiv Hannover in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt wurden. Der Vorstand der französischen Kolonie (Michaelis 1689 bis Neujahr 1691) ist der Kommerzienrat Ponnier (Pronnier), ihm untersteht auch die kleine Wirkergemeinschaft, an deren Spitze Pierre Magniac, aus Aubusson gebürtig, arbeitet.

„Denen Tapetenmachern, so hieselbsten einige Tapeten zu verfertigen übernommen auch weshalb ihnen wan selbige vollenführet 1000 Thlr zugeben versprochen worden, in Abschlag derselben, den

12 April 1690 . . . 300 Thlr.
22 July 1690 . . . . 300 Thlr."

Über die Darstellung der Folge erfahren wir zunächst nichts, die in den Kammerrechnungen angeführten Belegscheine sind verlorengegangen. Die Bildteppicherzeugung steckt in Hameln in den ersten Anfängen, der Herzog läßt im gleichen Jahre noch aus Brabant, d. h. aus Brüssel, eine umfangreiche Folge beschaffen.

Im darauffolgenden Jahre[1] ist die in Auftrag gegebene Reihe fertiggestellt, die Wirker beziehen den Restbetrag von 400 Talern. Der herzogliche Auftraggeber ist mit den Leistungen zufrieden, die Gesellen erhalten als Trinkgeld eine Sonderzulage von 6 Talern. Von Bedeutung ist ein Vermerk „Dem Mahler De Mauth für vorhergezeichnete figuren, solcher Tapeten ... 30 Thaler". Es handelt sich um Jacques de Mauth, der in den Jahren von 1689—1698 als Hofmaler gegen eine Jahresbesoldung von 100 Talern tätig ist. 1692 kontrolliert der Kommissar Meyer die Hameler Tapetenwirker; sie beziehen 600 Taler „wegen einer auffs newe zu verfertigenden Tapeten". Die Jahresrechnung (Trinitatis 1692 bis Trinitatis 1693) bringt eine Neuerung, die Wandteppichwerkstatt zu Hameln ist aufgelöst, die Wirker sind nach Hannover überführt: „Denen hieselbst in Hannover befindlichen Tapetenmachern in ferneren Abschlag, der unter handt habenden zu verfertigenden Tapeten und darauf in vorhergehendem Jahre (Trinitatis 1691 bis Trinitatis 1692) albereits empfangenen 600 Thlr noch gezalet:

den 1. 8br 1692 . . . 100 Thlr.
den 29. 9br 1692 . . . 500 Thlr.
600 Thlr."

Die Atelierräume sind in dem „Stalle", augenscheinlich in den Mansarden des Marstalles untergebracht. Die folgende Jahresrechnung begnügt sich mit der gleichen trockenen Angabe der zur Auszahlung gelangten Summe.

1693/94 . . . . . . 1050 Thaler.

Die Wirker haben nunmehr die zweite Folge fertiggestellt, die mit 2250 Talern in Ansatz gebracht ist. De Mauths Tätigkeit als Patronenzeichner ist beendet, Nicolas Jouvenet und Francesco Paletta erscheinen auf der Bildfläche: „Dem Mahler Jouveneth vor verfertigter Tapeten Tableau . . 60 Thlr. Auff gsten befehl vom 18. July 1694 dem Mahler Francesco Paletta, wegen Verfertigung einer neuen Tapeten . . 400 Thlr."

Es handelt sich augenscheinlich um die Fabeln Äsops, eine Folge, die in einem undatierten Inventar (letztes Drittel des 18. Jahrhunderts) erscheint: „Einige Fabeln Esopi, welche alhie zu Hannover von dem gewesenen Tapetenmacher Magniac verfertigt, bestehet aus fünf Stücken, und hält in der Höhe 6 Ellen, in der Tour 36½ Ellen[2].

[1] Hannover Des 76c. Ac Jahrgang 1690/91.

[2] Hofhalts-Sachen. B 7a Meublements Sachen. Conv. LXV, Acta betreffend den Vorrath von Gobelins-Tapeten in Gmunden. Oberste Verwaltung S. K. Hoheit des Herzogs von Cumberland Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg.

Pierre Magniac nimmt eine neue Folge in Angriff, daneben erledigt er 1694/95 größere Rentraiturearbeiten. Nicolas Jouvenet, ein tüchtiger Porträtist, ist in den Jahren von 1685—1695 als Hofmaler in Hannover tätig, er bezieht einen Jahressold von 500 Talern, der später auf 700 Taler erhöht wird. Die Tätigkeit Palettas fällt in die Zeit von 1695—1705, er stirbt im August 1708. Er fertigt zahlreiche Bildteppichentwürfe, arbeitet als Porträtist und Kirchenmaler.

Die Jahresrechnung 1694/95 verbreitet sich eingehend über die den „Tapicirern" zu zahlenden Kostgelder, Magniac bezieht „auf abschlag einer neu zu verfertigenden Tapeten lauth befehls vom 11. Sept. 1684" die Summe von 500 Talern. Am 3. Januar 1696 erfolgt eine weitere Teilzahlung in Höhe von 600 Talern. Der Betrieb der kurfürstlichen Manufaktur vergrößert sich: „Vor einen neu verfertigten Weberstuhls betrueff der Französischen Tapecirers uffen Stall . . 20 Thlr. 19 gr. 4 Pfg."

Paletta und Jouvenet werden in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts mit einem umfangreichen Tapetenzyklus betraut, mit der „Familientapete" des Hauses Hannover. „Die so genandte Familien Tapete, welche alhie zu Hannover durch den gewesenen Tapeten-Macher Magniac nach denen Desseins von Jovenet in Annis 1702, 1703 u. 1704 reich von gold und Silber verfertigt worden, bestehet aus sechs Stücken, so in der Höhe $6^{3}/_{4}$" und in der Tour $49^{1}/_{2}$" hiesige Ellen ausmachet".

Die reichen Behänge, überhaupt jede Spur der Tätigkeit des hannoverschen Ateliers, sind verloren gegangen, die Besetzung der Hauptstadt durch die Truppen Napoleons (1803—5) hat gründlich mit dem alten Bestande des Kurhauses aufgeräumt. Von dem ansehnlichen Wandteppichschatz ist, abgesehen von Möbelwirkereien, lediglich eine einzige Brüsseler Folge unvollständig erhalten geblieben. Das Motiv der „Familien-Tapete" ist mir nicht bekannt, aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um die Darstellung historisch denkwürdiger Ereignisse aus der Geschichte des Hauses Hannover, um ein Gegenstück zu den berühmten Gobelins des Lebens Ludwigs XIV. oder der Feldzüge des Großen Kurfürsten aus der Berliner Manufaktur Merciers. Kurfürst Georg Ludwig (1698—1727) bringt der Hannoverschen Teppichwirkerei das lebhafteste Interesse entgegen, die Zahlungsanweisungen häufen sich, ein einigermaßen klar umrissenes Bild vermögen die trockenen Daten jedoch nicht zu geben.

Am 12. März und 10. April 1697 bezieht Paletta für Patronenentwürfe 311 Taler, Magniac erhält 800. Im darauffolgenden Jahre wird ein Maler Bentum „behueff der neuen Tapeten" als Hilfskraft eingestellt, als neuer Meisterwirker erscheint „Michel Poscheu" (Poschen). Die Abrechnung der in Arbeit befindlichen Tapeten erfolgt nicht mehr nach Pauschsummen, sondern unter Vereinbarung eines Quadratellenpreises. Die kurfürstliche Manufaktur wird zu einem sich selbst unterhaltenden Unternehmen. „Denen hiesigen Frantsösischen Tapetenmachern sein vor ein von $13^{3}/_{8}$ ellen verfertigtes dritts stuck Tapeten lautt gnädigsten befehls zu zahlen verwilliget . . . 2735 . 28 . 5"

Es folgt die Einzelverrechnung der gezahlten Beträge. Der Quadratellenpreis ist verhältnismäßig hoch angesetzt, er läßt auf eine reiche und schwierige Arbeit schließen. Von Bedeutung erscheint die nun folgende Position: „Vor ein in Holland verfertigtes Gemählde zu machung einiger Tapeten an Nicolaus Naulert in Antwerpen 131 Thl. 13 gr. 4 Pfg." Der Name ist augenscheinlich verstümmelt. Um den Historien- und Landschaftsmaler Dominicus Nollet, den Hofmaler des Statthalters der Niederlande, Herzog Maximilian Emanuel von Bayern, dürfte es sich kaum handeln. 1698/99 gelangt die Restzahlung für den vierten Behang ($10^{1}/_{4}$ Ellen), der mit 2091 Talern bewertet wird, zur Auszahlung (15. Juni 1698: 400 Taler, 10. August 1698: 200 Taler, 17. Februar 1699: 400 Taler, 28. Juli 1699: 1064 Taler 24 gr., 3. August 1699: 26 Taler 12 gr.). Im darauffolgenden Jahre tritt ein gewisser Stillstand in der Manufaktur ein; Magniac sowie die Wirker Desrochen (Joseph de Roche), Jean Jallasson und Poschen beziehen Wartegelder. Es handelt sich um Meister aus Aubusson. Die Jallasson gehörten zu den ersten Wirkerfamilien der Marche.

1701 setzt die Tätigkeit von neuem ein, als Patronenmaler erscheint Paletta: „Dem Mahler Paletta vor ein verfertigtes Gemählde zu denen verfertigenden Tapeten

den 28 8bris 1700 . . . 150 Taler.

Auff befehl vom 16. Marty. 1701 Nicolaus Naulartschen zu Antwerpen wegen eines verfertigten Gemähldes zu denen Tapeten

an Permisgelde . . . . 102 Thlr.

Vor eine Schachtel oder Lahde darin ein groß Tapeten gemählde nach Holland geschicket, den 29. Juny 1700 an den Tapetenmacher Magnia . . . 9 Groschen".

1701/02 ist der fünfte Behang der Folge fertiggestellt, er wird in Gestalt verschiedener Abschlagszahlungen mit insgesamt 1327 Tlr. 18 Gr. vergütet. Vom 25. Januar 1702 an ist eine erhebliche Stockung zu verzeichnen, die sich mit Unterbrechungen bis in den Beginn des Juni hinzieht. 1702 wird der Hofmaler Andreas Scheitz, ein vorzüglicher Porträtist, zu den Bildteppichentwürfen herangezogen: „30 8bris 1702 dem Mahler Scheitz vor ein groß Emblema zu Verfertigung der Tapeten . . . 130 Tlr"; daneben bleibt Paletta nach wie vor in der kurfürstlichen Manufaktur tätig (5 xbris 1702 dem Maler Paletta wegen einer Schilderey zu denen verfertigenden Tapeten . . . 135 Thlr)." Die Wirker beziehen die üblichen Vorschüsse sowie Sondervergütungen für Rentraiturearbeiten. Am 4. Januar 1704 gelangt die Restsumme für den 6. Behang — es handelt sich in allen Fällen um die sogenannte „Familientapete" — mit 646 Tlr. 24 Gr. 2 Pfg. (insgesamt 1046 Tlr. 24 Gr. 2 Pfg.) zur Auszahlung. Die Tätigkeit der Manufaktur geht mit Riesenschritten ihrem Ende entgegen. Ob Kurfürst Georg Ludwig mit den Leistungen seiner Wirker nicht zufrieden ist, oder welche Umstände sonst mitsprechen, es tauchen plötzlich größere Bestellungen im Auslande auf, die Manufakturen von Amsterdam, Delft und Brüssel treten in Tätigkeit. Von der hannoverschen Wirkerkolonie bleiben nur Jallasson und Magniac zurück, die, so gut es geht, mit Ausbesserungsarbeiten beschäftigt werden (1708/09. Dem Tapecier Jallasson Vor ausbesserung einiger von Mäusen und Brand beschädigten Tapeten 12 Thaler). Pierre Magniac wendet sich an den Landesherrn mit dem Ersuchen, ihm bei der Errichtung einer selbständigen Manufaktur behilflich zu sein, er hofft augenscheinlich auf den ländlichen Adel als guten und willigen Zahler. Der Kurfürst gewährt ihm am 28. Januar 1705 ein Darlehn in Höhe von 400 Talern.

Das Unternehmen scheint nicht sonderlich eingeschlagen zu sein. Vier Jahre später (1709) steht die Summe noch in alter Höhe auf dem Schuldkonto des Wirkers. Die Kurfürstliche Kammer befriedigt sich mit einer nicht näher erläuterten Folge von sechs Behängen im Werte von 500 Talern — dem Preise nach kann es sich nur um einfache Verdüren gehandelt haben —, der überschießende Rest von 100 Talern wird dem Meister bar ausgezahlt. Ein Vermerk vom Jahre 1709/10 läßt auf den immer stärker werdenden Rückgang der Magniacschen Werkstatt schließen: „27ten Februar 1709 haben Sr Churfürstl. Durchl. dem frantzösischen Tapetenmacher Pierre Magniac solange er sich in Hannover aufhalten wird, zu seiner Subsistence wöchentlich 1 Thlr. Kostgeld gnädigst vermachet, solche werden aus der Hof Küchstube bezahlet". Die nun folgenden Jahre bringen, neben dem Ankauf umfangreicher Brüsseler und Antwerpener Folgen, hin und wieder kleine Aufträge für Magniac. Es handelt sich lediglich um Ausbesserungs- und Reinigungsarbeiten. Der Meister stirbt vor dem 30. April 1717: „Des Weyl. Tapetenmachers Magniacs Wittwen sollen laut allergnädigster ordre vom $\frac{\text{30. April}}{\text{11. May}}$ und assignation vom 22ten May 1717 die 52 Thlr. Kostgeld, welche ihr seel. Mann für die aufsicht und reinhaltung der Schloß Tapeten aus der Hoff Küchstube genossen unter der Condition ferner continuieret werden, daß sie zu fortsetzung solcher Arbeit einen tüchtigen Gesellen zu halten schuldig seyn solle." Die Witwe scheint auf den Vorschlag nicht eingegangen zu sein, in der nächsten Jahresrechnung findet sich lediglich die Posi-

Groteskenteppich. Das Waſſer. Manufaktur des Jean Peux in Schwabach. Veſte Coburg.

Meister Hans aus Schwäbisch-Gmünd. Ausschnitt des Hochaltars der Seo von Zaragoza mit der „Ausgießung des hl. Geistes“, hl. Katharina und Wappen des Stifters.
Cliché Repertorio Iconografico Español Arxiu Mas.

tion „Koſtgeld auf einen Geſellen“. Das private Unternehmen Meiſter Magniacs iſt zunächſt noch völlig in Dunkel gehüllt. Ob ſich der Wirker in den letzten Jahren überhaupt mit Neuanfertigungen abgibt und ſich nicht lediglich auf Rentraiturearbeiten und Möbelwirkereien beſchränkt, ſteht dahin. Außer den bereits erwähnten Serien der Kurfürſtlichen Manufaktur, nennt das undatierte Inventar im Archive zu Gmunden unter den „guthen Verdüren“ noch eine Folge „alhie zu Hannover verfertiget, aus ſechs Stücken beſtehend, welche $5^1/_4$ Elle hoch und $43^1/_2$ Ellen in der Tour halten“. Ob es ſich um die 1709 in Zahlung genommene Reihe handelt?

Eine einwandfreie Beurteilung der von der Kurfürſtlichen Manufaktur in den Jahren von 1690 bis 1705 erzeugten Folgen iſt ſo lange zu vertagen, bis ein oder das andere Stück im Kunſtbeſitz oder im Handel wieder auftaucht. Die Tatſache, daß golddurchwirkte Behänge zur Ausführung kommen, daß die erſten Maler des Hofes für das Atelier tätig ſind, läßt mit Sicherheit auf hochwertige Leiſtungen ſchließen. Es iſt im höchſten Maße bedauerlich, daß fürſtliche Laune und Liebhaberei nicht mehr Intereſſe dieſem prächtigſten Zweige des Kunſthandwerks zuwandte, daß Georg Ludwigs Neigung weniger der Bildteppichwirkerei als der Seidenwürmerzucht galt.

Meiſter Hans von Schwäbiſch-Gmünd und der Hochaltar der Seo in Zaragoza

Mit drei Tafeln — *Von AUGUST L. MAYER*

Der Hochaltar der alten Kathedrale von Zaragoza, der Seo, iſt wohl ſeit den Tagen ſeiner Entſtehung berühmt und auch ſtets in Kunſtgeſchichtsbüchern gewürdigt, aber nie ganz in ſeiner vollen Bedeutung erkannt worden. Zuletzt hat ſich Bertaux[1] mit ihm beſchäftigt und der liebenswürdige Verfaſſer von „Zaragoza Monumental“[2]. Man weiß, daß das Altarwerk, das mit das größte gotiſche, in Alabaſter ausgeführte iſt, von dem kunſtſinnigen Erzbiſchof Dalmau del Mur 1444 dem katalaniſchen Bildhauer Joan Pere de Valfogona in Auftrag gegeben wurde, daß dieſer Meiſter jedoch über der Ausführung ſtarb und nur den Sockel mit Szenen aus dem Leben des hl. Lorenz, hl. Valerus und hl. Vinzenz, ſowie den Wappen des Stifters vollenden konnte. Den Hauptteil führte ein Meiſter Hans aus, der 1473—1477 in den Akten genannt wird. 1480 war jedenfalls die Bildhauerarbeit abgeſchloſſen; denn in dieſem Jahre wurde das Retablo und ſeine Umrahmung vergoldet. Bleibt noch zu erwähnen, daß Bertaux ſich bei dieſen Plaſtiken des Meiſters Hans an Veit Stoß erinnert fühlte.

Der Hauptteil des Altarwerkes iſt aus einem Guß. Daß ein Meiſter die drei großen figurenreichen Szenen: Anbetung der Könige in der Mitte, links die Verklärung auf dem Berge Tabor, rechts die Himmelfahrt, die acht Heiligenſtatuen (untere Reihe: Petrus, Paulus, Katharina und Thekla, oben: Valerus, Braulius, Johannes d. T. und Santiago), endlich das reiche Filialenwerk mit den zahlreichen kleinen Heiligenfiguren und die mächtige Umrahmung mit dem üppigen Ornament und den wappenhaltenden Engeln in vier Jahren fertiggeſtellt habe (oder ſelbſt in ſieben, wenn man die Jahre 1477 bis 1480 noch einbeziehen will), ſcheint nicht recht glaubhaft[3]. Auch iſt es mir fraglich, ob man erſt 1473 das Werk wieder in Angriff genommen hat; denn der Hauptteil iſt nicht aus Mitteln des erſten Stifters beſtritten, ſondern zeigt durch das Wappen, daß

[1] In Hiſtoire de l'Art. ed. A. Michel. III, 2 p. 822.

[2] D. Antonio Magaña Soria: Zaragoza Monumental vol. I. Zaragoza 1919.

[3] Das Medaillon, das wie bei allen großen aragoneſiſchen Altären die Umrahmung für das ſtets ausgeſetzte Altarſakrament bildet, iſt erſt 1488 von Gil Morlanes eingefügt worden.

der Nachfolger offenkundig großen Anteil an der Fortführung und Vollendung des Werkes hatte.

Dieser Nachfolger war Don Juan de Aragon, der älteste Sohn des Königs Juan von Navarra und Aragon, der im Jahre 1460 den vier Jahre vorher verstorbenen Dalmau de Mur ablöste und selbst im November 1475 starb. Es ist doch kaum anzunehmen, daß dieser Kirchenfürst erst 13 Jahre nach seinem Regierungsantritt die Weiterführung des Hochaltars förderte.

Wer war aber nun dieser deutsche Meister Hans? Die Ansicht Bertaux's habe ich nie teilen können und vermutete immer, daß der Bildhauer eher vom Oberrhein oder aus der Bodenseegegend kommen müsse. Wir brauchen aber wegen der tatsächlichen Heimat nicht lange herumzuraten; denn eine wichtige Handschrift gibt uns hierüber in aller Deutlichkeit Auskunft. Der Nürnberger Arzt Hieronymus Münzer hat 1494 bis 1495 eine Reise durch Spanien unternommen. Das „Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii" gehört zu den Schätzen der Münchener Staatsbibliothek und ist 1920 im 48. Band der Revue Hispanique von Ludwig Pfandl veröffentlicht worden. Münzer war kein sehr kunstverständiger Mann, aber interessierte sich sehr für seine Landsleute. Er verschweigt stets die Namen der deutschen Künstler, aber berichtet woher sie stammen. So sind seine Notizen höchst willkommene Ergänzungen zu den Dokumenten der spanischen Archive. Über den Hochaltar der Seo in Zaragoza weiß er folgendes zu sagen:

(Ms. p. 207) Habet item hec ecclesia tabulam chori altissimam et multum latam, a basso usque ad summum cum ymaginibus optimis, ex solo alabastro candidissimo facta. Et, ubi oportuit, ymaginos optime sunt deaurate. Non est preciosior tabula de alabastro in tota Hispania. Item incepta a quodam Almano ex Flandria, cui mortuo successit alius Almanus ex Gmunda Suevia, qui consumavit.

Es geht hieraus klar hervor, daß unser Meister Hans aus Schwäbisch-Gmünd stammte. Irgendwelche Zusammenhänge des Künstlers mit Arbeiten seiner an plastischen Meisterwerken nicht armen Vaterstadt habe ich nicht auffinden können. Der Deutsche hat sich offenbar in Spanien sehr schnell akklimatisiert. Man findet wohl bei schärferem Zusehen eine ganze Reihe deutsch anmutender Köpfe, wie den schnurrbärtigen hl. König bei der Anbetung, die Engel auf allen Darstellungen, namentlich auch die wappenhaltenden, ferner die Maria und die meisten Apostel bei der „Himmelfahrt", und man kommt auch bald, wenn man das Werk auf seinen rein spanischen Charakter hin prüft, zu dem Ergebnis, daß der Autor unmöglich ein eigentlicher Spanier sein kann. Die Christusgestalt auf beiden seitlichen großen Darstellungen ist in ihrer Ruhe doch durchaus schwäbisch, wie auch die ganze Auferstehungsszene sehr viel von jenem dekorativen Schönheitsgefühl besitzt, das wir besonders in Schwaben antreffen. Gerade diese Szene ist weit entfernt von irgendwelcher fränkischer Bewegtheit, und je mehr man sich hineinversenkt, wird man an Schöpfungen etwa der Ulmer Schule gemahnt. Eigentümlich sind die vollbärtigen Männerköpfe mit dem sehr breiten Mund und den schön gewellten oder in sehr sorgfältige Locken gedrehten Bärten und Haaren, besonders Moses und Elias bei der „Verklärung", die in dem Apostel ganz rechts auf der „Himmelfahrt" einen Bruder haben. Auch unter den einzelnen Heiligenfiguren kommen Verwandte vor, wie Santiago und S. Braulius. Diese bärtigen, untersetzten Typen erinnern etwas an ältere burgundische Figuren. Der Künstler verleiht den meisten Köpfen ein mildes Lächeln. Gestalten wie die hl. Katharina besitzen schon sehr viel renaissancehafte Haltung, Fülle und Breite. Die Gewänder sind sehr faltenreich, bei dem Gewand Christi, wie bei dem verschiedener kleiner Heiligenfiguren fallen die fast parallelen Längsfalten auf. Der Künstler liebt es, die Füße von den Gewändern völlig bedecken und in reichstem Faltenwerk umspielen zu lassen. Macht sich schon in den Köpfen die eigentümliche Vereinigung naturalistischer Beobachtung und ornamentaler Stilisierung (namentlich bei den Schlangen-Locken, in den Schnurrbärten sowohl wie bei dem Haar und bei den Vollbärten) sehr bemerkbar, so tritt diese Verbindung auch sonst uns auffällig entgegen.

Meister Hans aus Schwäbisch-Gmünd.
Ein hl. König aus der Anbetung der heiligen drei Könige am Hochaltar der Seo in Zaragoza.
Cliché Repertorio Iconografico Español Arxiu Mas.

Juan Pere de Valfogona.
Heilung eines Besessenen durch die Reliquie des hl. Valerus. (Ausschnitt.) Zaragoza, Seo.
Cliché Repertorio Iconografico Español Arxiu Mas.

Das Aderwerk der Hände ist bei Moses und Elias z. B. mit ungewöhnlicher Feinheit wiedergegeben; in gleichem Maße aber erweckt das stilisierte Wolkenband unsere Aufmerksamkeit. Der Saum des Mantels Christi, die Kleidung von Moses und Elias, wie auch die mancher Apostel und Heiliger betonen den reichen Schmuck mit Edelsteinen. Die Nimben sind jedesmal anders gebildet, besonders auffällig ist der Unterschied bei den beiden Christusgestalten.

Das eminent Spanische an dem Werk des Meisters Hans ist die Art der dekorativen Einstellung und Wirkung, der Sinn für den Reiz, der in der mustermäßigen Wiederholung des dekorativen Grundmotivs liegt Dem Deutschen fiel von Haus aus die Einstellung aufs kunstgewerbliche nicht schwer. Gleicht das Ganze einer riesenhaften Silberschmiedearbeit, nicht zuletzt wegen des Filigranwerkes der Türmchen, Baldachine, Dächlein und Spitzen, so ist das halb Goldschmiedeartige, halb an das Schnitzwerk damaliger Chorgestühle Erinnernde bei der „Montierung" der figuralen Szenen besonders auffällig. Die drei großen Kompositionen sind auf einen gemusterten Grund projiziert, der in den beiden äußeren Feldern völlig gleich gebildet ist. Die leichte Verschiedenheit im Zentrum erklärt sich durch die Einfügung des Sakramentsgehäuses. Mehr als das Fischblasenwerk des Grundes spricht jeweils der reich ornamentierte Bogen, es sind gewissermaßen drei Portale, vor denen, gleich auf einer Mysterienbühne, die drei heiligen Szenen sich abspielen oder, wenn man so will, der Schmuck von drei Tympanonfeldern ist nebeneinander aufgereiht in echt spanischem Reichtum der Füllung und Durchmusterung.

Der kunstsinnige Erzbischof aus königlichem Geblüt, der ein jüngerer Bruder des berühmten Rey Católico D. Fernando war, liegt im Altarhaus begraben. Das reiche Monument zeigt die liegende Statue des Kirchenfürsten auf einem von Tieren getragenen mit Hochreliefs von sitzenden Heiligen geschmückten Sarkophag. Die Rückwand der Grabnische zeigt oben in Relief das von zwei Engeln gehaltene Wappen D. Juans, daneben eine Darstellung der Beweinung Christi, links davon die Mantelspende des hl. Martin, rechts den hl. Michael. Zu Füßen des Toten liegt ein Löwe auf drei Folianten, zu einem Mann emporblickend, der an der Schmalseite der Nische mit einem Gebetbuch in Händen steht und der offenbar kein anderer als der hl. Hieronymus ist. Das Grabmal verrät nicht nur in seiner Umrahmung, daß es nicht seine ursprüngliche Form rein bewahrt hat, vor allem zeigt das die Gestalt des hl. Erzengels, der, nur unvollständig erhalten, mit dem Gesicht der rechten Wand zugekehrt, mit der ganzen Gestalt an diese Wand gedrückt ist. Der Drache zu seinen Füßen ist nur sehr fragmentarisch, die Gruppe war wohl ursprünglich ebenso angelegt wie die des hl. Martin. Endlich ist der Sarkophag auf beiden Seiten heute überschnitten.

Die Ausführung ist etwas flüchtig und derb. Unverkennbar aber ist die Schulung des Bildhauers durch den Meister Hans. Ich glaube, daß der Meister genauer zu bestimmen ist, denn die Technik, die oberflächliche Art dieses Künstlers, der offenkundig ein mittelmäßig begabter Spanier war, finden wir am Sockel des Hochaltars in der berühmten Wallfahrtskathedrale der Virgen del Pilar wieder. Neuesten Forschungen Alizandas zufolge hat ursprünglich Miguel Gilbert den Auftrag für jenen Hochaltar erhalten, der bekanntermaßen zu seinem allergrößten Teil eine der allergrößten Leistungen Damian Forments ist. Jener Gilbert starb bereits 1485. Er ist wohl allem Anschein nach als Autor des Grabmals des Erzbischofs Don Juan de Aragon anzusprechen.

Der Maler Carl Mense

Von OSKAR MARIA GRAF | Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Es gibt in der großen Zahl der Bilder dieses Malers drei Stücke, die, nebeneinandergestellt, mit seltener Eindeutigkeit die tiefsten Wesenszüge seines künstlerischen Strebens aufleuchten lassen: Die russische Winterlandschaft mit den barmherzigen Samaritern — ungeheuer in der Vision, überwältigend in der Trostlosigkeit ihrer schneeigen Weite, seltsam, ja fast beängstigend sicher in der farblichen Erfassung, in der räumlichen Aufteilung — dann jenes grandios stilstrenge Frauenbild „Vera", das in seiner Einfachheit und klassischen Ruhe wie das geglückteste Werk eines deutschen Botticelli wirkt — und endlich ein peinlich gearbeitetes, warm-farbiges „Stilleben", raffiniert und naiv zugleich, absichtlich gestellt und doch wieder von jener ungezwungenen Sachlichkeit des Zufalls, die bezwingt, weil sie echt ist.

Drei Werke — und der ganze Künstler hat uns in seinen Bann gezogen, sein Streben ist uns klar, um seine Bedeutung wissen wir.

Carl Mense ist Westfale der Geburt nach und — wenn man so sagen will — Kölner dem Wollen nach. Zwei Voraussetzungen, die man nicht umgehen darf, wenn man sich mit seinem Schaffen befassen will. In seinem Künstlertum wirken die Elemente der Herkunft fast fühlbar und mit der gleichen, ungebrochenen Kraft wie die der lebendig gewordenen Traditionen früher niederrheinischer Meister. Das Dämmernde, Nachdenklich-Beunruhigte, Verträumte und Visionäre des westfälischen Menschen und das Sprudelnd-Lebendige, das Sinnlich-Bewegte und Wirklichkeitsfromme des Rheinländers treten schon in den frühesten Werken dieses Malers zutage und verleihen ihnen den Rhythmus.

W. Schürmeyer sagt mit richtiger Voraussicht in einem ersten Hinweis auf diese Begabung: „Menses Verhältnis zu seinen Stoffen ist ein zu tiefes, als daß er zu jeder Zeit seine Erlebnisse zu gestalten vermöchte. Er braucht Ruhe und Sammlung zum Schaffen."

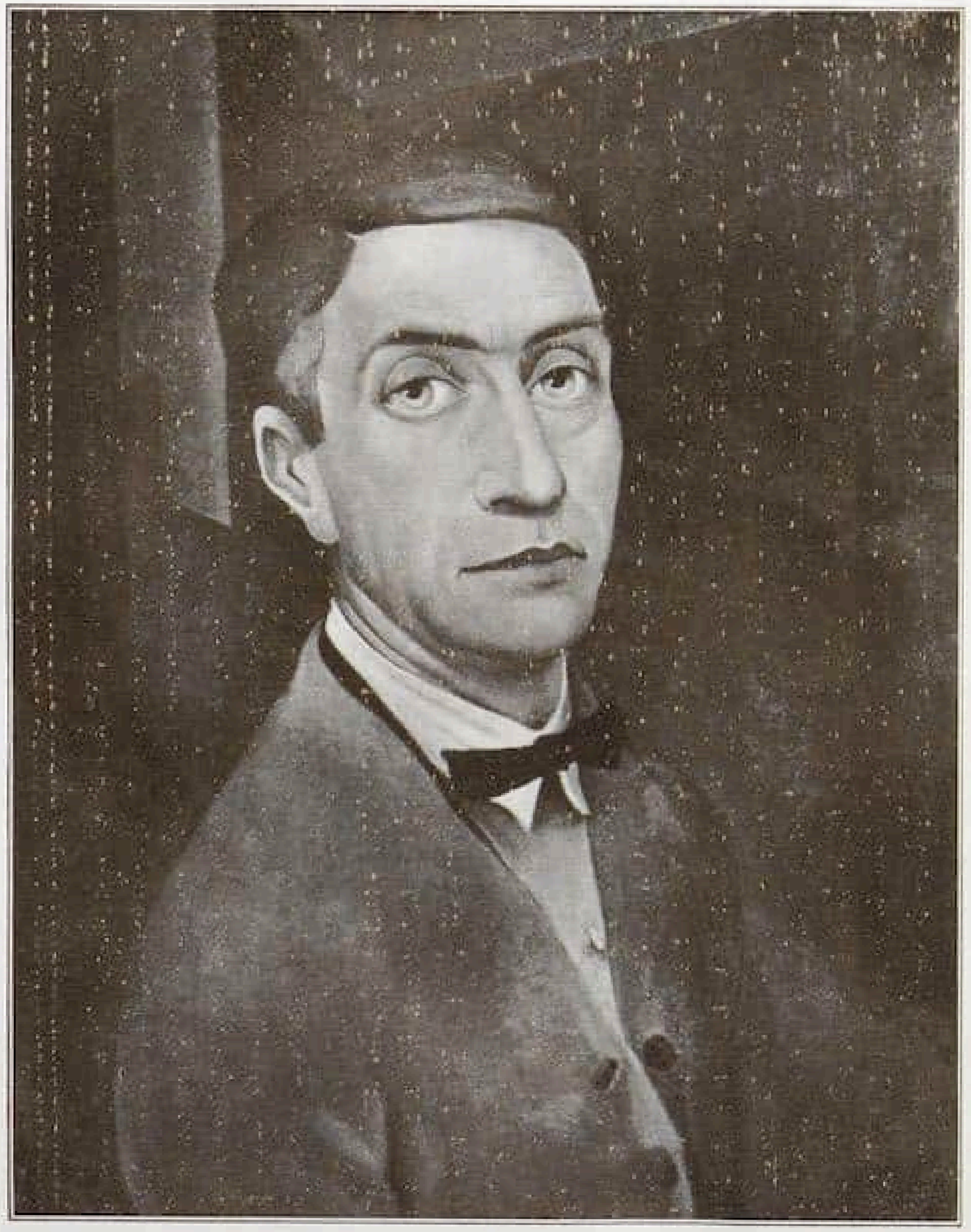
Es ist mit einem solchen Künstler oft wie mit einem Weltweisen —: Er ist sich von Anfang an über seine Stärke und über seine Schwächen klar; unbändig strebt er mit jedem Werke vorwärts, er gerät vermöge seiner bewußten Selbstkritik immer in Konflikt mit dem Geschaffenen und erst die restlose Geduld bringt ihn in die Bereiche der endgültigen Form. Er steht gewissermaßen immer nur teilweise in der Zeit und ist ihren Einflüssen nur insofern ausgesetzt, als sie seine seelische Grundstimmung berühren. Solch ein Schaffender wird bewußt immer seinen eigenen Weg gehen, von keiner künstlerischen Methode beirrt werden, sondern immer einer letztmöglichen Schaffenserkenntnis zustreben.

Und dies muß hier schon gesagt werden, Mense ist im Gegensatz zu den vielen Gleichstrebenden seiner Generation eine absolut von solcher Bewußtheit beherrschte Begabung. Es handelte sich bei ihm nur um die Zeit, um die endliche Ruhe, um die letzte Ausnützung der errungenen Könnerschaft. Die Erfülltheit war da, das Ergriffensein des Erlebten wirkte vom ersten Augenblick des Schaffens bei ihm, der erkannte Weg lag vor ihm. Zwei große Gefahren galt es nur in die richtige Bahn zu bringen, galt es zu überwinden —: Das spielerisch Sichere, das nur oberflächlich Fertige im Anwenden der malerischen Mittel, eine, besonders in den Frühwerken oft auffällig zutage tretende Überlegtheit, Gewolltheit — und andererseits eine verführerische Raffinesse in der Verarbeitung der Erlebnisse, ein Hang zum Effektvollen.

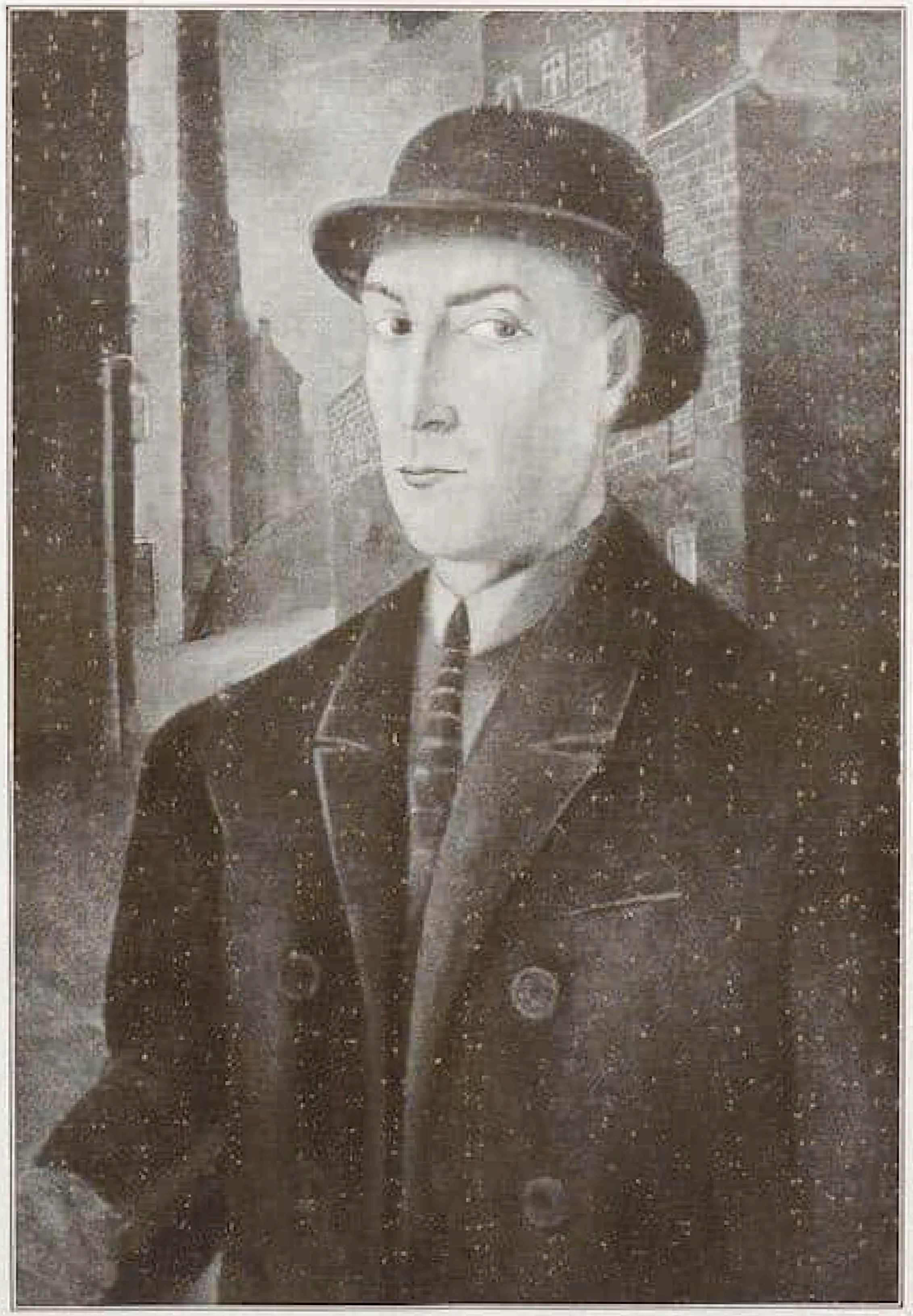
Es gibt eine ganze Reihe von Bildern Menses, die voll sind von solchen Merkmalen. Genannt seien nur die frühen Madonnen, einige ungewöhnlich geschmackssichere Aquarelle und Zeichnungen, die der Maler nach dem Kriege aus Polen mitbrachte und be-

Carl Mense.
Russische Winterlandschaft.

Sammlung Hofmann, Tokio.



Carl Menſe. Selbſtporträt.



Carl Menſe. Bildnis Davringhauſen.
Sammlung Nienhaus, Köln.

ſonders jenes Mädchenbild, das in ſeiner berückenden Zierlichkeit, in der leichten, verſchnörkelten Genauigkeit doch nie aus der Haltung fällt. Immer noch, bis nach dem Kriege, iſt dieſe Malerei faſt ein Ergötzen, ein bezauberndes und ob ſeiner völlig bewußten Gelenkigkeit hinreißendes Spiel mit der Farbe, mit den Reizen des Details, nie verliert ſie ſich, nie verzettelt ſie ſich indeſſen, immer wird ein Ganzes daraus. Aber wir werden die Empfindung des Unbefriedigtſeins nicht los beim Anblick dieſer Werke, wir fühlen die ergiebige Kraft in dieſen Geſtaltungen wohl, und eben deshalb verlangen wir Gefeſtigteres.

Die allgemeine Reaktion gegen die Anarchie der formalen Tendenzen, wie ſie ein ſogenannter „Expreſſionismus" hervorgerufen hat, mußte — das war dem ſchärferen Beobachter bald klar — gerade Menſe in Konflikt bringen mit ſeiner bisherigen ſtiliſtiſchen Einſtellung. Wie es nach erregten Epochen eines allgemeinen Kulturzuſtandes immer iſt, nämlich, daß nach dem verſchwenderiſchen Ineinanderwirbeln der Gegenſätzlichkeiten eine Vertiefung einſetzt, ein Beſinnen, eine fühlbar zunehmende Skepſis — ſo ereignet es ſich in ſolchen Zeitſpannen auch im ſchöpferiſchen Geſtalten des Einzelnen. Immer zeigen ſich die erſten Merkmale einer ſolchen Wandlung in den künſtleriſchen Strebungen am deutlichſten.

Nunmehr, nicht plötzlich, eher unauffällig, aber von Werk zu Werk zunehmend, erarbeitet ſich dieſer Maler die Einfachheit. Die Genauigkeit der Zeichnung beherrſcht von jetzt ab die Bilder. Die Nebenſächlichkeiten fallen ab, alles gewinnt Leben, die Farbe wird ruhiger, alles zielt auf Plaſtizität, auf Eindringlichkeit ab. Der Hang zum Effekt weicht. Eine echte Intimität bricht ſich Bahn in den Bildniſſen jener Jahre. Gefügt von jener zwingenden Schlichtheit, die die Reife immer mit ſich bringt, beleben dieſe Porträts die grandios perſpektiviſch erfaßten Hintergründe. Wie gemeißelt heben ſich dieſe Geſichte aus der vollen, ſatten Farbe und doch iſt nichts von jener nüchternen Typik, von jener abſichtlichen Kompoſition, wie man ſie bisweilen bei den neuen Franzoſen und Italienern gleicher Richtung antrifft, in dieſen Bildern. Vielmehr iſt die große Tradition der frühen Meiſter ſeiner Heimat wieder aufgenommen und völlig zu einer eigenen Lebendigkeit geſteigert. Nicht muſeal, nicht theoretiſch-kalt, ſondern geſtaltet mit der ganzen Intereſſiertheit, mit der zuchtvollen Liebe eines unbeirrbaren Charakteriſtikers, dem das Motiv, das Objekt immer nur Anlaß zur Sichtbarmachung der Weſenheit iſt — ſo wirken Menſes Porträte.

Wer dies beſtätigt haben will, ſehe ſich ſein Selbſtporträt, das Bildnis ſeiner Frau, die „Vornehme Dame" und die vielen Porträts aus der letzten Schaffenszeit des Künſtlers an. Es iſt nach einer, ſelbſt noch ſo peinlich wertenden Überprüfung dieſer Bildwerke nicht zuviel geſagt, wenn man Menſe nach ſolchen Leiſtungen als einen der Erſten in die vorderſte Reihe der weſentlichen Porträtiſten der Jetztzeit ſtellt. Die ruhige Klarheit, mit der er aus der Ähnlichkeit des Menſchengeſichtes, das er feſthält, das dahinter wirkende Tiefere und Eigentümliche heraushebt, die Wucht, mit der er ſein inneres Erleben in eine endgültige Form zwingt, ſein gereiftes handwerkliches Können heben ihn von ſelbſt auf eine ſolche Rangſtufe.

Im Gegenſatz zur Naivität eines Schrimpf, deſſen Frömmigkeit immer ins Innige mündet, hat Menſes Malerei eine faſt unſinnliche Herbheit. Lange vor der beſchwichtigenden Gebärde der Werke der Valori-Plaſtici-Künſtler und ganz und gar unabhängig von den gleichſtrebenden Franzoſen, deren tüftelnde Bedachtſamkeit nur zu oft nüchtern und mathematiſch-geſucht wirkt, haben dieſe zwei Deutſchen Beiſpiele einer natürlichen, wohltuenden „Formverfeſtigung" geliefert und andere befruchtet. Sie haben jenen theoretiſierenden Ausländern etwas voraus, was ſie einzigartig macht, nämlich die Eindringlichkeit, die Wärme, das Lebendig-Nahe.

Sie ſind nicht zurückgekehrt zur ſtrengen Gegenſtändlichkeit, dieſe war ihr ſchöpferiſcher Anfang, Geſtaltungsurſprung.

Nunmehr, nachdem der große Sturm der „Ismen" sich gelegt hat, jetzt, da aus der wahllosen Flut eine spärliche Ebbe geworden ist, tauchen die wenigen echten Talente auf, die Begabungen von Format, diejenigen, denen man nachsagen kann, daß sie durch die Form ihrer Kunst einer Zeit den Stil geben.

Als ein Fortsetzer mächtiger Traditionen tritt uns Mense in seinen Werken entgegen. Form, echt, ungesucht, zum lebendigen Antrieb des Schaffens geworden, nicht nachempfunden und angeeignet, sondern durchlebt — dies wirkt aus ihm. Denn was bedeutet die sauberste formale Beherrschung, wenn hinter all dem Glanz, hinter aller blendenden Geste, wenn hinter den tausendfältigen, erdachten Leblosigkeiten nicht die gemußte Entfaltung einer wirklichen, schöpferischen Kraft wirkt?

Daß einer kann, macht ihn noch nicht zum Künstler. Von daher kommen niemals Diejenigen, die einer Zeit das Bleibende abringen.

Daß einer muß und aus diesem Grundquell hervorbrechend seiner Form das Leben gibt, das prägt ihn dazu. Ein aus solchen Bereichen Kommender wird nie beeinflußt und abhängig gemacht von der Überlieferung — sie wird für ihn immer nur Ausgangspunkt, nie aber Ziel sein.

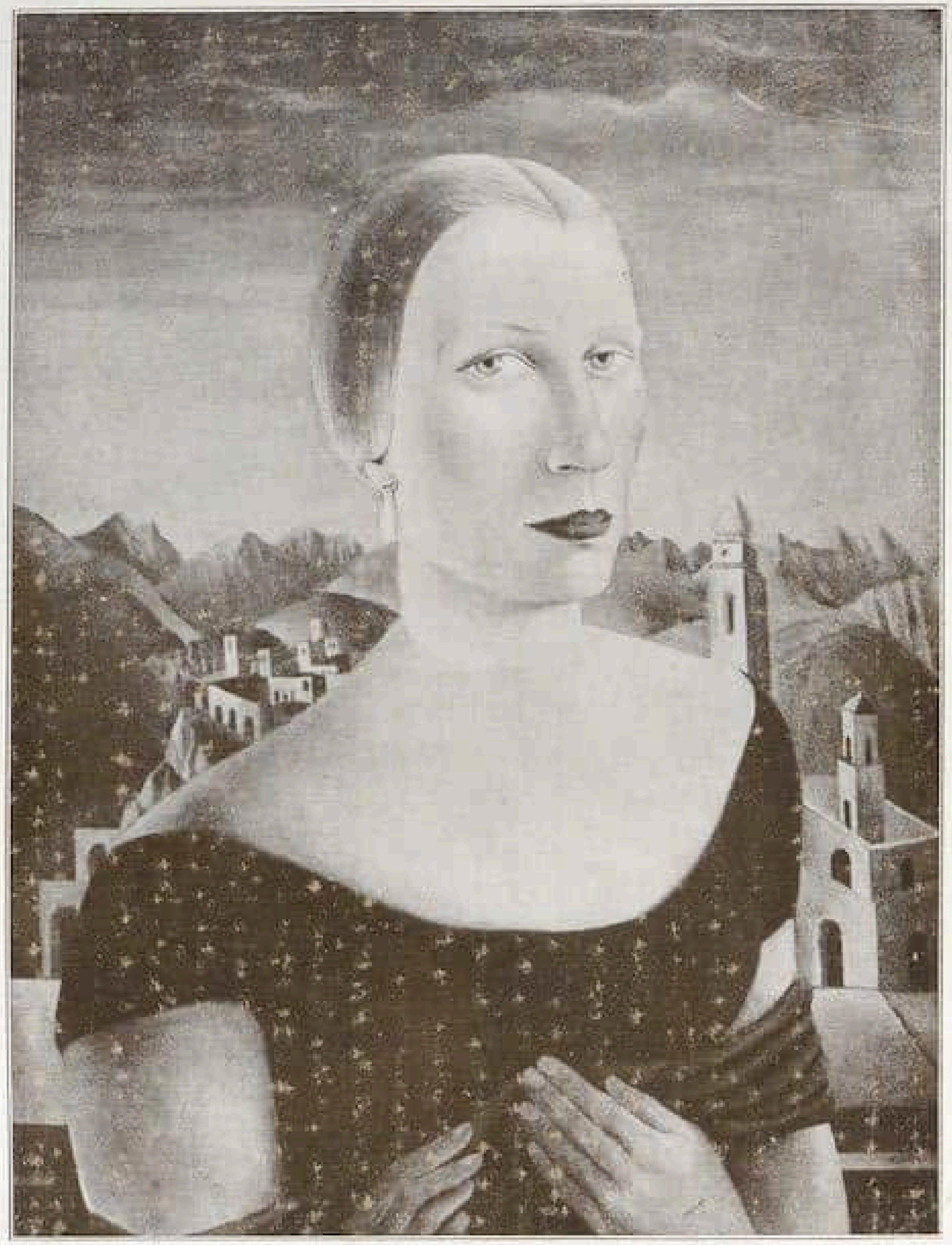
Mense hat die Alten aufgesogen wie kaum einer. Er hat nachhaltige Erschütterungen empfangen von den Werken des Meisters von St. Severin, von denen eines Bartel Bruyn; die frühen Italiener hat er ebenso gewinnvoll erschaut wie die unbekannten niederrheinischen und westfälischen Meister; Italien und Rußland sind ihm Erlebnis geworden und haben Gestalt gewonnen in seinen Bildern — er hat in all den Jahren die Eindrücke und Erschütterungen verarbeitet mit dem ganzen Ernst eines nach Endgültigkeit Strebenden und steht heute als ein Fertiger vor uns.

„So liegt", schreibt in dem schon erwähnten Aufsatz W. Schürmeyer, „das Werk eines Werdenden vor uns wie ein Bau, der von seinem Baumeister verlassen wurde, als die Grundmauern aus dem Erdboden herauszuwachsen begannen. Aber wir können aus dem Fundament den Grundriß erkennen und aus ihm die Hoffnung schöpfen auf eine reiche Vollendung."

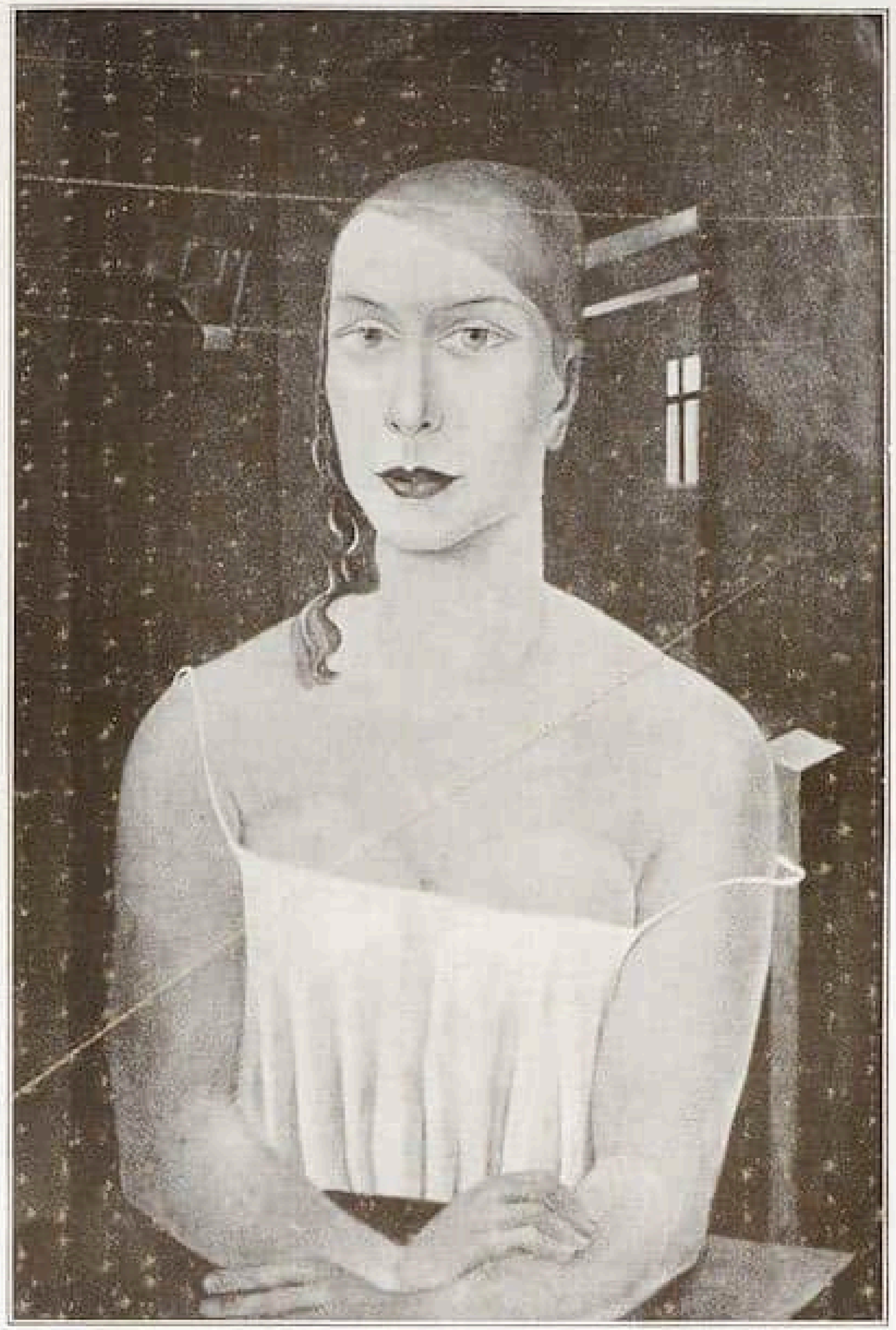
Es ist inzwischen die Ruhe eingetreten, die dieser Schaffende brauchte, um das ganze Ausmaß seines Künstlertums wirken zu lassen. Zurückgezogenheit und Stille haben ihm Sammlung gebracht. Die Münchner Zeit Menses ist eine fast überreiche Ernte von Werken, denen man ohne Einschränkung das Prädikat „meisterhaft" geben kann. Hier in dieser Stadt, in der seit langen Jahren eine bereits chronisch gewordene Mittelmäßigkeit immer unheilvoller wirkt und die hoffnungsvollsten Talente der jungen Generation verdrängt, weiß man wenig oder gar nichts von diesem Maler. Es wird mit ihm sein wie mit so vielen anderen. Eines Tages wird er gehen, so wie er gekommen ist.

Aus diesem Werdenden ist in kurzen vier Jahren ein Vollendeter geworden, und nur das sei diesen Zeilen als Abschluß beigefügt —: Diese Malerei wird nie den „Ton angeben", aber sie wird um so mächtiger dem Eintäglichen und Modischen ihr Bleibendes entgegenhalten.

Es sind Wenige, Wunderwenige, die so zur Reife gekommen sind. Man kann sie an den Fingern abzählen. Die Zeit wird sie langsam aufzeigen, aber sie werden den sicheren Sieg davontragen, die Stillen, Stetigen und Echten vom Schlage dieses Westfalen. —

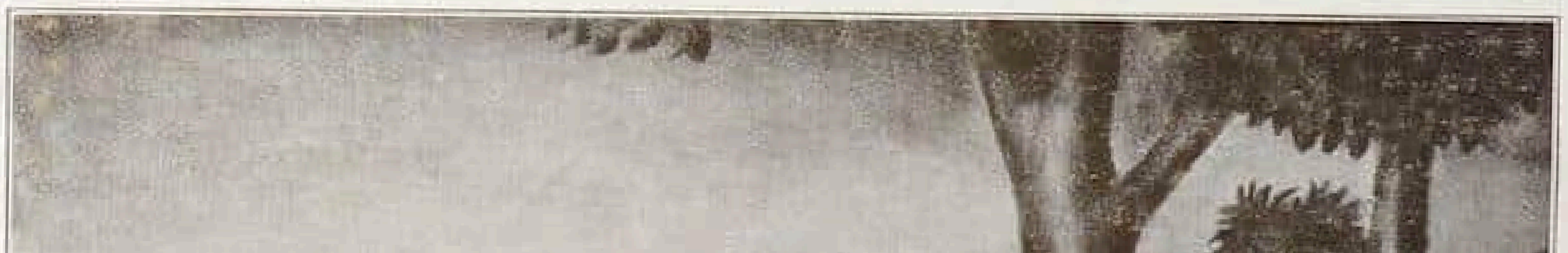


Carl Menſe. Bildnis meiner Frau.
Privatbeſitz.



Carl Menſe. Vera.
Sammlung Freudenberg, Berlin.

Carl Menſe. Stilleben.



Carl Menſe. Frauen in italieniſcher Landſchaft.

Sammlung Freudenberg, Berlin.

Zu H. Göbels Aufsatz über Holländische Wandteppich-Manufakturen

Von Dr. JOHN BÖTTIGER-Stockholm

In Heft 22 der Zeitschrift „Cicerone" 1922 hat Herr H. Göbel einige auf archivalische Untersuchungen gestützte Mitteilungen über holländische Wandteppich-Manufakturen gemacht und dabei auch verschiedene Einzelheiten berührt, die für die schwedische Staatssammlung, deren Geschichte ich geschrieben[1], von Interesse sind. Wissenschaftlich am wichtigsten wäre es natürlich, wenn die genannten Untersuchungen zu einer näheren Bestimmung der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Amsterdam angefertigten Wandteppiche führen könnten. Der Verfasser hat denn auch versucht, dem in Amsterdam arbeitenden Fabrikanten Pieter de Cracht eine, in der unter meiner Obhut stehenden Sammlung enthaltene, nicht signierte Suite mit Darstellungen aus der Aneïde zuzuweisen. Da jedoch diese Attribution, wie sogleich gezeigt werden wird, auf einem Misverstehen des schwedischen Textes in meinem Buche beruht und zudem andere Forscher auf Irrwege führen könnte, so erlaube ich mir hier in größter Kürze folgendes zu bemerken:

Göbel teilt mit, daß de Cracht in einem mit dem Brüsseler Fabrikanten de Raet am 3. Juli 1646 abgeschlossenen Vertrag es übernimmt, nach von de Raet gelieferten, die Geschichte des Äneas darstellenden Patronen ebenso viele Wandteppiche anzufertigen. Göbel glaubt nun diese mit einigen Teppichen einer noch in der schwedischen Sammlung vorhandenen Serie identifizieren zu können und reproduziert auch aus dieser nach meiner obenerwähnten Arbeit einen Wandteppich, Venus und Juno darstellend, wie sie über Didos Liebe zu Äneas ratschlagen.

In dem von mir veröffentlichten Inventarium über die schwedische Wandteppich-Sammlung während der Jahre 1655—1660[2] kommt in der Tat unter den bei dem Teppichhändler Arnold von der Hagen in Stockholm für den schwedischen Hof eingekauften Teppichen auch eine neun Stück umfassende Äneassuite vor. Sie wird in dem genannten Inventarium ohne weitere Beschreibung als „mit Gold, Silber und Seide gewebt" angeführt, in dem nächstfolgenden (1660—1673)[3] aber unter der Rubrik: „Teppiche, gekauft von van der Hagen zum Beilager Seiner Majestät" folgendermaßen erwähnt: Historie von Äneas und Dido **mit Säulen und Laubwerk** 9 St. In dem darauffolgenden, erst im Jahre 1696 (also im Jahre vor dem großen Schloßbrande) aufgestellten Verzeichnis kommt die Suite nicht vor und kehrt auch später nicht wieder. Sie ist demnach auf die eine oder andere Weise aus der Sammlung ausgeschieden worden.

Schon aus dem Umstande, daß die Suite nach etwa zwanzig Jahren nicht mehr inventarisiert wird, kann man ja den Schluß ziehen, daß es sich nicht um die noch in der schwedischen Sammlung enthaltenen Wandteppiche mit Darstellungen aus der Aneïde handeln kann. Hierzu kommt aber, daß die in den Inventarien enthaltenen Beschreibungen: „mit Gold, Silber und Seide gewebt" und „mit Säulen und Laubwerk" die Möglichkeit ausschließen, wie Göbel das tun zu können glaubt, die de Crachtsche Suite mit der noch heute der kgl. Hauskämmerei gehörigen zu identifizieren. In diesen Geweben kommt nämlich weder Gold noch Silber vor, auch hat kein einziger Teppich etwas aufzuweisen, was auch nur annähernd zu dem stimmt, was das Inventarium „Säulen und Laubwerk" nennt. Dazu kommt ferner die bestimmte Angabe des Inventariums, daß die fragliche Teppichsuite zum „Beilager Seiner Majestät" eingekauft worden sei, das heißt zur Vermählung König Carl X. Gustavs mit der holsteinischen Prinzessin Hedwig Eleonora, die im Jahre 1654 stattfand. Daß eine Verwechslung mit den noch erhaltenen Äneasteppichen nicht hat geschehen können, wird zur Genüge durch den Umstand bewiesen, daß diese letzteren Teppiche nebst der obenerwähnten Suite in demselben Inventarium[4] vorkommen, dort aufgeführt unter der Bezeichnung „Reichssaalteppiche", eine Bezeichnung, die sie von dem Lokal her, für welches sie bestellt wurden, erhielten, und die dann bis heute beibehalten worden ist.

Aus dem hier Angeführten dürfte mit voller Evidenz hervorgehen, daß die noch in der schwedischen Sammlung vorhandene Äneassuite nicht dieselbe sein kann, die nach de Raets Patronen von de Cracht ausgeführt worden ist, und daß sie mithin auch nicht — was das Wichtigste ist — als ein Exponent der Kunstfertigkeit der genannten Fabrik betrachtet werden kann.

---

[1] Svenska statens samling af väfda tapeter. Stockholm 1895—1898. 4 Bd.
[2] Böttiger, a. a. O., II, S. 40.
[3] Böttiger, a. a. O., II, S. 54.
[4] Böttiger, a. a. O., II, S. 55.

Obwohl es nicht direkt in den Rahmen dieser Mitteilung hineingehört, sei mir doch erlaubt, darauf hinzuweisen — was übrigens in meiner obenerwähnten Arbeit zu finden ist[1], daß die sogenannten Reichssaalteppiche, zu denen die Aneassuite, wie aus der Numerierung ersichtlich, ebenfalls gehört, durch den schwedischen Residenten im Haag, Pieter Spiering[2], im Sommer 1647, also ein Jahr später als de Crachts von Göbel erwähnter Kontrakt, zum Preise von 24000 Rdr. für die Krönung der Königin Kristina bestellt wurden, daß die Arbeit an diesen Teppichen im Dezember desselben Jahres in vollem Gange, im März 1649 mit Ausnahme der Reinigung nahezu abgeschlossen war, und daß die Teppiche im Frühling desselben Jahres nach Stockholm abgesandt werden sollten. Betreffs der Arbeit geht im übrigen aus den Briefen des Residenten Spiering hervor, daß man, da die Teppiche eine sehr ungewöhnliche Länge haben sollten, nicht bereits fertig vorhandene nehmen konnte, sondern gezwungen war, nach den angegebenen Maßen andere weben zu lassen und „wegen kürze der zeit“ solche Patronen anzuwenden, „die sich an ersten und besten haben an die Hand gegeben und die auch schon vorher seindt gebräucht gewesen“, sowie daß es nötig war, „etliche der größten Stücke“ teilen zu lassen „und aus einem zwei zu machen damit (man) desto mehr Werckläute darüber habe setzen können“.

Diese erst 1649 fertiggestellte Serie umfaßte 46 Teppiche, alle von nahezu gleicher Höhe und auf der oberen Horizontalborte mit dem schwedischen Reichswappen, mit dem Vasawappen im Herzschilde, sowie der Namenschiffre der Königin Kristina unter einer Königskrone versehen. Die während des Schloßbrandes dezimierte Suite enthält nunmehr außer den obenerwähnten Aneasteppichen eine Serie Jagdszenen mit der Delfter Marke, der Jahreszahl 1647 und dem Namen des Fabrikanten van den Gucht, von welcher Serie noch drei Teppiche erhalten sind[3]; ferner zwei Suiten Landschaftsteppiche, die eine mit der Delfter Marke und der Jahreszahl 1648, vier Teppiche aus einer Deciussuite nach Rubens[4] usw. Sowohl die Aneassuite wie die Deciusteppiche haben die Farbenstimmung der damaligen Brüsseler Weberei, wie ein Vergleich der beiden nach demselben Karton ausgeführten Teppiche mit Odysseus und Diomedes[5] (der eine mit der Brüssele Marke) zur Genüge zeigt. Es dürfte klar sein, daß die Reichssaalteppiche in verschiedenen Werkstätten ausgeführt worden sind, ob in Delft oder anderswo, wage ich nicht zu entscheiden. Ein Vergleich zwischen den Reichssaalteppichen und den in Amsterdam ausgeführten, in unserer Sammlung befindlichen Webereien, über die zu sprechen ich an anderem Orte Gelegenheit finden dürfte, deutet kaum auf Herkunft aus den Ateliers der obengenannten Stadt. Ihre Technik ist weit weniger hochstehend, und sie sind durch eine andere Farbenstimmung gekennzeichnet. Sollten Herrn Göbels verdienstvolle Forschungen zu einer Bestimmung der Herkunft der unsignierten Reichssaalteppiche führen können, so würde das Niemanden mehr freuen als den Schreiber dieser Zeilen.

Was schließlich den von Göbel gleichfalls nach meiner Arbeit reproduzierten Teppich mit einer Wildschweinjagd betrifft, der erst im Jahre 1864 aus einer Privatsammlung für die kgl. Hauskämmerei erworben wurde, und der von Göbel ebenfalls der de Crachtschen Manufaktur zugeschrieben wird, so ist er, wie schon aus der Abbildung ersichtlich sein dürfte, mehrere Jahre älter als der aus der Aneassuite wiedergegebene Teppich mit Venus und Juno aus den Jahren 1647—1649. Im Hinblick auf den technischen Charakter und vor allem auf die Farbenstimmung des Teppichs bin ich meinesteils sehr zu der Annahme geneigt, daß er in derselben Fabrik gewebt ist, in welcher die signierten, der kgl. Leibrüstkammer gehörigen, für Gustav II. Adolf gewebten Caperationen ausgeführt sind, nämlich in der von Aerts Spiering in Delft.

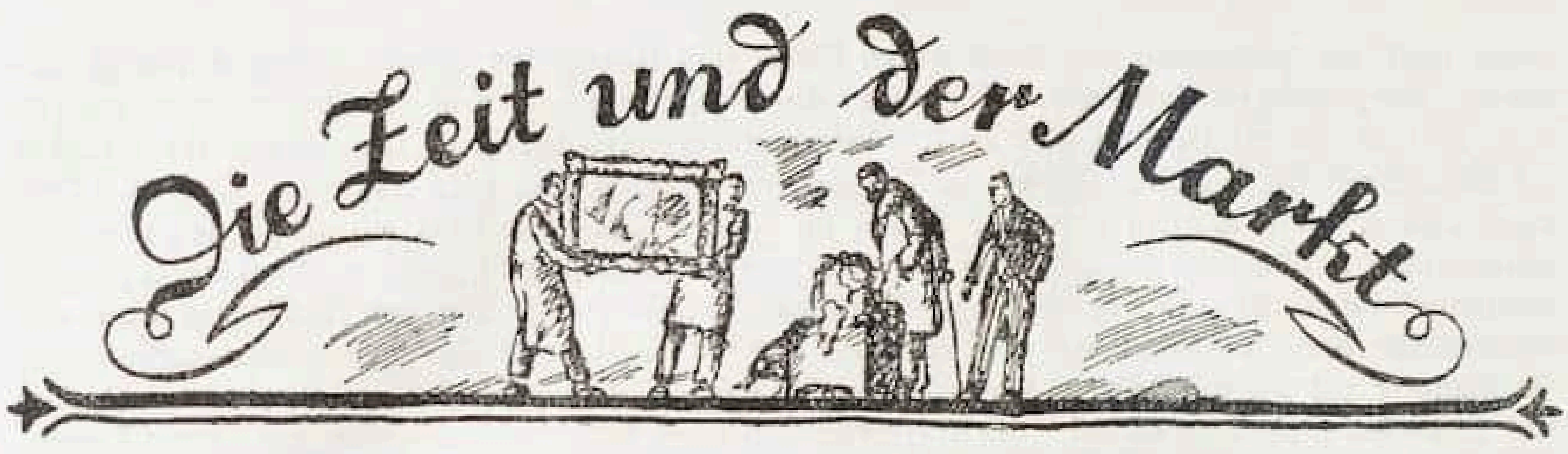
* * *

Auf die obigen Ausführungen erwidert H. Göbel wie folgt:

Die Ausführungen Herrn Dr. John Böttigers hinsichtlich der verlorengegangenen golddurchwirkten Dido- und Aneasfolge „mit Säulen und Laubwerk“ sind zweifelsohne richtig. Es war mir nicht unbekannt, daß die im schwedischen Kronschatz erhaltene Serie eine Bordürenlösung — um diese kann es sich nur handeln — aufzweisen hat, die sich des in barocken Wandteppichen oft verwandten Säulenmotivs nicht bedient. Die Möglichkeit der Zuschreibung der Stockholmer Aneasfolge — ich schrieb in meinem Aufsatze „Trotzdem scheint usw.“ — an das Atelier des de Cracht bleibt auch nach den Ausführungen Herrn Dr. Böttigers weiter bestehen, solange kein urkundlicher

[1] Böttiger, a. a. O., II, S. 22—23.
[2] Geadelt Silfvercrona.
[3] Böttiger, a. a. O., II, Taf. IV.
[4] Böttiger, a. a. O., III, Taf. VIII und IX.
[5] Böttiger, a. a. O., III, Taf. XVIII.

Belag über die Entstehung der Stockholmer Dido- und Äneasfolge einwandfreien Aufschluß gewährt. Die fraglichen Kartons sind sowohl in den Brüsseler als auch in den Amsterdamer Ateliers, wohl auch in den Werkstätten von Delft wiederholt verwertet worden. Die Gründe, die für mich die Möglichkeit der Zuschreibung an de Craecht rechtfertigen, sind kurz folgende: Nach dem Vertrage vom 3. Juli 1646, den Pieter de Cracht mit dem Brüsseler de Raet abschließt, der eine verhältnismäßig ausführliche Beschreibung der einzelnen Behänge enthält, kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß die von de Raet zur Verfügung gestellten Patronen den Bilddarstellungen der Stockholmer Serie entsprechen. Die Bordüren der de Raetschen Folge weisen ebensowenig das Säulenmotiv auf wie die Reihe in schwedischem Staatsbesitz, es handelt sich um einen mit Grotesken und Trophäen gedeckten Grund. Die Vorschrift, den Fond in Karmoisin — dem kostbarsten Seidenmaterial — durchzuführen, spricht unzweideutig für eine derartige Lösung. Ich habe diese Vorschrift kaum bei Bordüren gefunden, die sich des billigeren, weil einfacher herzustellenden Säulenmotivs bedienen, dagegen ist der Karmesin- bzw. Goldgrund des öfteren sowohl in den zeitgenössischen Verträgen als auch in noch vorhandenen Folgen mit Grotesken und Trophäenlösung anzutreffen. Die Verbindung der Dido- und Äneasfolge mit der Wildschweins- und Bärenjagd beruht auf der starken Verwandtschaft der Bordüren der Bärenjagd. Die Jagdteppiche sind keinesfalls Brüsseler Erzeugnis, die Ansicht Herrn Dr. Böttigers, daß Delfter Manufakturen in Frage kommen, ist nicht von der Hand zu weisen. Daß die beiden Behänge in den Patronen älter sind, ist ohne sonderliche Bedeutung. Gängige Kartons sind 30 und mehr Jahre verwertet worden. Von Wert ist dagegen die Farbenstimmung, sofern sie eine besondere Eigenart aufweist, die von dem Brüsseler Farbenzirkel — Rot löst sich in Weiß oder Gelb, Grün in Gelb, Blau in Weiß usw. — abweicht, d. h. wenn eine Manufaktur in Frage kommt, die infolge des örtlichen Färbereibetriebes, wie z. B. Oudenarde, an gewisse Tönungen gebunden war. Weder für Brüssel, noch für Amsterdam, noch für Delft trifft diese Beschränkung zu. Den drei Ateliers stand infolge der Leistungsfähigkeit der heimischen Färbereiindustrie jeder erwünschte Ton zur Verfügung. Trotzdem lassen sich gewisse Eigenarten — Vorliebe für braune, gelbe, gelbgrüne Nuancen bei den Manufakturen von Amsterdam und Delft feststellen. Einzelheiten führen zu weit. Kurz, die Dido- und Äneasserie zu Stockholm ist und bleibt aufs engste mit der Wildschwein- und Bärenjagd verknüpft. Kommt für die Jagdfolge die Delfter Manufaktur der Spierincx in Frage, so trifft dies aller Voraussicht nach auch für die Äneasfolge zu. Eine Entscheidung ist zur Zeit nicht möglich, weil jeder dokumentarische Belag fehlt. Wie wenig einheitlich selbst zusammengehörige Folgen entstanden, zeigt mit besonderer Deutlichkeit der Erwerb der für die Krönungsfeierlichkeiten der Königin Kristina 1647 von dem schwedischen Residenten Pieter Spiering (Silfercrona) in Auftrag gegebenen 46 Teppiche, die zum Teil die Signatur des Delfter Wirkers Maximiliaen van der Gucht bzw. das Delfter Stadtzeichen tragen, zum Teil unsigniert sind. Vielleicht ist nachstehende Notiz für Herrn Dr. Böttiger von Interesse. Aus einem nicht näher ersichtlichen Grunde verlangt Johann Philipp Silvercrona eine nachträgliche notarielle Bescheinigung über den Ankaufswert der vor „de Coninginne van Sweden" verfertigten „5 kamers tapisserie". Am 11. Juli 1663 „verklaren Maximiliaen van der Gucht en Cornelis Coppens te Delft en Abraham Gosensons te Gouda, allen meesters tapitsiers ‚daß die erwähnte Behänge' synde allen landschappen, zeer goedkoop waren, tegen 8 gulden elke elle brabants of Hollandts in het vierkant, terwijl ze gewoon waren er hier te lande f. 9 voor te krijen . . . .". Die Besprechung der Manufaktur des Cornelis Coppens und des bedeutenden Goudaer Wirkers Abraham Adriansz Goosonsoon muß ich mir in dem ersten Teile meiner „Wandteppiche" (Niederlande) vorbehalten. Es wird mir eine Freude sein, in absehbarer Zeit die strittige Frage der Äneasfolge mit Herrn Dr. John Böttiger nach eingehender Besichtigung der Behänge zu klären und das Ergebnis der gegenseitigen Aussprache zur Mitteilung zu bringen.



Sammlungen

Von den Wiener Galerien

Das neue Barockmuseum / Neuordnungen / Neuerwerbungen und Verkäufe

In früheren Heften wurde bereits von den großen Museumsplänen berichtet, die sich im Wesentlichen auf die Neuordnung der österreichischen Staatsgalerie erstrecken. Ein Teil des Programms ist nun in der Aufstellung des Barockmuseums nahezu vollendet. Die dazu verwendeten Räume des unteren Belvedere, die früher zur Unterbringung der modernen österreichischen und ausländischen Kunst gedient haben, dürften im April oder Mai eröffnet werden. Es handelt sich dabei um einen ganz neuartigen Versuch auf dem Gebiete des Museumswesens, der nur einigermaßen eine Parallele in den seit dem Kriege entstandenen Schloßmuseen hat, sich von diesen aber dadurch unterscheidet, daß das sonst vorherrschende Kunstgewerbliche hier auf den Grad der zeitgemäßen benützbaren Einrichtung zurückgedrängt ist, im Wesentlichen aber die Malerei und die Skulptur lebendig mit der originalen architektonischen Ausstattung der Räume zusammenklingen soll.

Die Reihenfolge der nun ihrer bisherigen Setzwände und Abteilungen entkleideten Räume gestaltet sich zu einem abwechslungsreichen und überraschenden Bilde, wobei jeder Saal höchst glücklich mit den aufgestellten Kunstwerken zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen ist. In der Flucht von Ost nach West folgen jetzt: Der Kremser-Schmidt-Saal mit einem prächtigen Abendmahl aus dem Kloster St. Paul als Hauptstück, daran anstoßend ein Saal barocker Landschafter (Brandt, Dorfmeister, Feistenberger usw.) und ein Raum mit barocker Großplastik (Balthasar Moll, vergoldete Bronzebüste des Fürsten Wenzel Liechtenstein). In dem folgenden großen Prunksaal, der früher durch die Riesenbilder Makarts und Klingers verstellt war, sind nun die Originalfiguren des Brunnens am Neuen Markt von Raphael Donner aufgestellt, deren prächtiger Bleiglanz im Rahmen der farbigen Architekturmalerei glücklich zur Wirkung kommt. Ein zweiter mit braunem Brokat ausgeschlagener Donner-Saal enthält die Statue Karls VI. und die Reliefs des Meisters und ist durch reiche vergoldete Barockmöbel belebt. Ein kleiner Nebenraum enthält als Skizzen-Kabinett Gemäldeentwürfe von Altomonte, Fischer, Gran, Maulpertsch, Troger, Strudl und einige barocke Plastiken. Es folgt ein Saal der monumentalen kirchlichen Barockmalerei mit drei in der Wiener Ulrichskirche entdeckten Riesengemälden von Maulpertsch, Mühldorfer und Troger; der Saal wurde, um die Bilder wie in weiter Räumlichkeit wirken zu lassen, mit Einbeziehung der Decke mit einem einheitlich dunklen Rot ausgemalt, von dem sich zwei reichbewegte farbige Holzplastiken abheben. Gegenüber dem gewöhnlichen Galerieeingang schließt als Gegenstück der Saal des weltlichen Barock an, mit blauem Brokat ausgeschlagen, mit zwei Goldbüsten Maria Theresias und ihres Gemahls von Messerschmidt und im Sinne einer Barockgalerie gehängten Bildern von Altomonte, Kupetzky, Meytens, Rott, Strudl und Tamm. Als ein Schaustück an sich wirkt der nun von seinen Einbauten befreite Ecksaal mit den Grotesken-Malereien. Um dessen Wirkung nicht zu beeinträchtigen, wurden hier nur vier Tischvitrinen aufgestellt, auf denen barocke Kleinplastik und Terrakotten (Giuliani, Matielli und der Denkmalsentwurf Mervilliers für Katharina II. aus dem österreichischen Museum) zusammen mit Zeichnungen und Entwürfen vorgeführt werden. Ebenso erscheint nun die Marmorgalerie mit den früher unsichtbaren Nischenfiguren von Domenico Parodi in ihrem ursprünglichen Glanze. Ihr Hauptschmuck sind nun die zwei überaus schönen lebensgroßen Zinkfiguren der Maria Theresia und Franz I. von Messerschmidt, dessen bekannte Charakterköpfe an den Wandpfeilern aufgestellt sind, und die vergoldete Bronzebüste van Swietens aus der Aula der Universität. Auf Barocktischen sind die Reliefs Molls vom Sarkophage der Maria Theresia ausgestellt. Der anschließende goldene Spiegelsaal enthält die große Marmorskulptur des Erbauers des Belvedere, des Prinzen Eugen, von Permoser und fünf kleinere auf Tischen aufgestellte Gruppen von Grassi, Schletter und Bergler. Den Schluß bildet ein mit karminrotem Brokat ausgeschlagenes Maupertsch-Kabinett.

Abgesehen von der äußerst glücklichen, jedes Werk auf seine besondere Wirkung abschätzenden Aufstellung und Zusammenstimmung mit den Räumen, in der ja die Leitung der Staatsgalerie Meister ist, dürfte sonst kaum eine Stadt in der Lage sein, auf Grund eines reichen heimischen Besitzes an Barockdenkmälern ein derartiges

Unternehmen in Szene setzen zu können, und damit wird die bevorstehende Eröffnung dieser Säle sicherlich zu einem bedeutsamen Ereignis werden.

Während dieser höchst mühseligen Neuaufstellungsarbeiten hat aber die Leitung der Galerie auch nicht die Vermehrung jener Bestände vergessen, die teils im Ludwigstrakt des unteren Belvedere (Moderne) und im oberen Belvedere (österr. 19. Jahrhundert) zur Aufstellung gelangen werden. Von österreichischen Meistern des 19. Jahrhunderts wurden neu erworben: zwei Stilleben von Waldmüller, eine vorzügliche Soldatenszene von Karl Schindler, ein Bildnis der Malerin Theer von Amerling, ein früher Makart (Bildnis der Frau v. Bruckmann), ferner Bildnisse von Canon und Barbara Krafft und eine Landschaft von J. E. Schindler „Aus Lundenburg". An deutschen Meistern Bilder von Blechen, J. Ch. Dahl, Eybl, C. D. Friedrich. Besonders zu begrüßen ist die Erwerbung an älterer und zeitgenössischer Moderne, und zwar „Der Verwundete" von Courbet (1845), eine Variante des entsprechenden Bildes im Louvre, das „Stilleben mit dem Hammel", eines der besten Frühwerke von O. Kokoschka, der damit nun endlich in einer österreichischen Staatssammlung vertreten ist, zwei Landschaften des jungen Kärntner Malers H. Böckl und von Deutschen eine Landschaft aus letzter Zeit von L. Corinth, ein Nolde (Joseph erzählt seine Träume), eine Landschaft von E. Heckel, und schließlich eine schöne Landschaft von Vlamink.

Auch die Albertina hat inzwischen ihre Bestände an moderner Graphik bereichert, so durch eine Reihe von Zeichnungen von Liebermann, J. F. Millet, Renoir und Segonzac.

Durch die Neuordnung der Sammlungen ergab sich auch für das kunsthistorische Museum durch die Übernahme der altösterreichischen Meister aus der Staatsgalerie, durch Geschenke und Ankäufe die Forderung nach einer Neuaufstellung der altdeutschen Malerei. Zunächst hat in dem Saal der gotischen Plastik die Krummauer Madonna endlich eine dem Publikum zugängliche, freilich ihrer Bedeutung wenig Rechnung tragende Aufstellung in einer Glasvitrine gefunden. Andere österreichische Holzskulpturen, die hier seinerzeit als Neuerwerbungen der Staatsgalerie erwähnt wurden, haben in der Gemäldesammlung neben den beiden Tafeln Michael Pachers ihren Platz gefunden. Damit wurde zwar die starre Scheidung, die zwischen der Gemäldegalerie und den plastischen Sammlungen des Museums besteht, durchbrochen, doch ist auch hier die Geltendmachung der einzelnen Werke durch Hängung und Stellung nicht gerade in dem vorbildlichen Sinne gelöst, wie dies in der Staats- und in der Akademiegalerie der Fall ist. Jedenfalls ist aber durch die Vereinigung der altösterreichischen Schulen hier ein bedeutsamer Anfang gemacht, der nicht nur für Österreich, sondern für die ganze deutsche Kunstgeschichte und Sammlertätigkeit wirksam werden sollte. Während der alte Besitz an salzburgischen und tirolischen Bildern im großen Oberlichtsaal vereinigt blieb, sind in dem ersten der drei neueröffneten Seitenkabinette neben den erwähnten Bildern Pachers und den gotischen Holzfiguren eine Maria der böhmischen Schule um 1400, in dem zweiten Vertreter der niederösterreichischen und steirischen Malerei des 15. Jahrhunderts, im dritten die Donauschule untergebracht. Mögen einige der Bilder — der Hauptbestand wurde bereits seinerzeit als Neuerwerbungen der Staatsgalerie vorgeführt — auch nicht das Beste an Qualität bieten, so ist es doch zu begrüßen, daß dadurch den bisher so vernachlässigten Schulen besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Auch auf dem Gebiete der Barockmalerei hat das Museum durch Vermächtnis des verstorbenen Kunsthistorikers Kutschera-Woborski interessante Neuerwerbungen zu verzeichnen (Sebastiano Ricci, Magnasco, J. B. Gaulli gen. Baciccio, Giuseppe Bazzani), ferner ein Bildnis von Goya und ein Frauenporträt von Reynolds.

Dagegen hat Wien durch Verschenkung und Verkäufe in der Liechtensteingalerie eine schwere Einbuße erlitten. So wurde das Bildnis von Rembrandts Schwester an den Bischof von Chur geschenkt, das männliche Bildnis von 1636 (Offizier) desselben Meisters und das prächtige Jünglingsporträt von Botticelli nach England verkauft. Da Fürst Liechtenstein Souverän ist, kann der Ausfuhr der Werke aus Österreich nicht entgegengetreten werden. H. G.

Brüssel

Das Museum kam durch Schenkung in den Besitz des Gemäldes: „Die Hochzeit des Malers Georg Hoefnagel" von Francois Pourbus d. Ä. (geb. in Brügge 1545, gest. in Antwerpen 1581). Hoefnagels Trauung fand 1571 statt. H.

Chemnitz

Die Städtische Kunstsammlung erhielt als Geschenk den „Kopf eines Denkers" von Lehmbruck und damit ein zweites Werk dieses Künstlers. Die Neuerwerbungen des letzten Jahres, verbunden mit einer Anzahl Leihgaben, ermöglichten eine Reinigung der Sammlung und bedingten eine vollständige Umhängung, die in den letzten Wochen zum Abschlusse gekommen ist.

Moskau

Das Russische Historische Museum bereitet für die Sommermonate eine Ausstellung von Miniatur- und Aquarellbildnissen des vorigen Jahrhunderts vor, zu der auch ein illustrierter Katalog in Aussicht gestellt ist. Als Material dient die eigentliche Museumskollektion sowie eine Anzahl von Privatsammlungen, so der Grafen Gagorin, Golitzin und Uwaroff, die jetzt dem

Historischen Museum einverleibt sind. Neben dem künstlerischen wird auch das ikonographische Element stark in den Vordergrund treten. P. E.

Zürich

Jahresbericht 1922 der Zürcher Kunstgesellschaft erstattet von dem Präsidenten Jöhr und dem Konservator und Sekretär Dr. W. Wartmann.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Der Berliner Kunstwinter mit annähernd zweihundert Veranstaltungen hetzt uns arg herum, lohnt die Anstrengung ja schließlich durch manche Verzauberung und Erfüllung, läßt zwischen Krempel und Akademischem allerlei Neuartiges, Aufregendes, Klangschönes gewahren, ergibt wohl insgesamt einen Überblick über das ganze Schaffensgetriebe nach allen Richtungen der Stilwindrose, — beglückt aber immer seltener durch einen ganz festen, ereignishaften Eindruck von importanter Künstlerschaft, die in annähernd vollständiger Kollektion der Werke vor uns hingestellt wird. Der Versuch mit Chagall ist nicht recht gelungen, und so ist diesmal Cassirers Ausstellung der Arbeiten O. Kokoschkas die erste gewichtige Persönlichkeitsschau, die den zersplitterten Sinn voll beansprucht, das Vielerlei übergipfelt und nachdrücklich auf eine führende Erscheinung hinweist. Unternehmungen dieser Art bedeuten heute eher Opfer als Geschäft, und der eigentliche Ausstellungsehrgeiz ist unter diesen Verhältnissen recht erlahmt. Um so mehr Anerkennung gebührt der geleisteten Arbeit, die außer den Hauptbildern der Jahre 1920—1923 einige erhebliche Jugendwerke aus den verschiedenen Perioden und neue Zeichnungen sowie Aquarelle vereinigen konnte.

Der Oberlichtsaal dröhnt in festlicher Musik üppiger Farben. Nach Perioden grauer und perlmuttrig blasser, opalisierender Malerei ist der Künstler seit sechs, acht Jahren immer entschiedener, satter, prunkvoller im Kolorit geworden, hat Glut und Schmelz aus kohliger, gebundener Dunkelheit erlöst, nicht immer ganz ein papageienhaft aufgeregtes Farbgeschwirr vermeidend, aber bald überwindend zu offen hinausleuchtender, schwelgerischer Pracht, die an Jubelfülle, güldenem Feuer und bewegter Schwere der Säfte ihresgleichen nicht hat. Schrieb früher der Pinsel krauses, grübelndes Geschnörkel, exaltierte er in wischigen Konturationen, so strömt er heute freie Malerei breit und genießerisch hin, aus vollen Flecken den Teppich der Fläche erwebend. Schichtig ausgelegte Farbe tanzt vor Vollblütigkeit, ist von bunten Lichtern kostbar durchspielt, durch ein gleichsam inneres Nachströmen immer intensiverer Farbwerte zu wunderbarer Mannigfaltigkeit gelockert. Kokoschka ist heute durchaus Maler, in einem solchen Grade, daß sein allgemeines geistiges Künstlertum zuweilen gefährdet erscheint. Die barocke Schmucklust seiner Palette hat Opfer an seelischer Ausdruckstiefe erfordert. Der frühere Kokoschka war spiritueller und hintergründiger. Es gibt biblische Gestalten aus den letzten Jahren, deren Köpfe völlig leer sind, und Selbstbildnisse fast ohne Bekenntniswert und psychische Eigenheit. Zuweilen läßt der Bedeutungsgehalt derart aus, daß das Dekorative sich einstellt. Allerdings schäumt die Lebendigkeit dieses Malers jede Empfindung eines geistigen Mangels bald zu. Unerhört diese „Macht der Musik" aus der Dresdner Galerie mit der bestürzenden Vehemenz ihres Rots, in dessen quellendem Prunk keine grelle oder starre Stelle zu finden ist. Daneben vielleicht am reichsten zugleich im Menschlichen wie im Malerischen, ohne jede (nicht immer sonst vermiedene) Nachlässigkeit oder Prallheit, von zauberhafter Tiefe das Mädchenbildnis von 1920. Ein „Mädchen mit Puppe von 1921 drängt den Namen Corots auf die Lippen, Veronese, Marées bezeichnen weiter die Sphäre, und ein sonorgesundes Bild wie „Der Sommer" (1922) bedeutet Erneuerung Manets in weit kräftigerer Lage. Neben statuarischen Schwächemomenten erscheinen Menschen von geschlossener, gedrungener Haltung wie die Figuren des halbfertigen Bildes „Jacob, Rahel und Lea" und der emphatische Gestus des „Malers" (1922). Die Farbe hat körperlich rundende Kraft und ist gesehenes Licht. Alles ist gesehen, das Malerauge triumphiert über die Spekulation. Das enthebt diese Kunst irgendwie der Aktualität, im doppelten Sinne: der Problematik und den Kämpfen der Stunde, aber auch der ungewissen Währung. Es ist die unvermutbarste Wandlung, blickt man von solcher Reife zurück auf das phantastische Stilleben mit dem gehäuteten Hammel von 1907 oder auch nur auf das freilich auch heute voll sich behauptende, verwunschentiefsinnige Doppelbildnis der Sammlung Garvens von 1914. In sinnlicher Unmittelbarkeit und strotzendem Temperament des Hinmalens und Hinschreibens ist alles Grillige, Morbide, Verstörte von ehedem aufgelöst. Der Erschütterte ist zum Erfüllten geworden. —

Wie Flechtheims Einladungen vermerken, ist der Warschauer Kramstyk über München und Paris nach Berlin gelangt. Cézanne und Friesz haben ihn motivisch, etwa Püttner stilistisch stark beeinflußt. Das brauchte freilich keine so aufdringliche Mischung zu geben: hervorprallende Härte des an allen Stellen gleich stark betonten Bildes, klebrige Unruhe der Oberfläche. Außerdem hat sich Kramstyk in Filippino Lippi verguckt, an den seine italisierenden Figuren in der Bewegung und Mimik ganz fatal gemahnen, zumal die affekthaft pointierten Köpfe. Das ist reine Epigonik, der es sogar an Geschmack gebricht. Dem Bildhauer Abeljanz nun wird man

den nicht absprechen wollen: seine Körper und Köpfe sind nicht ohne Beseelung. Aber derartige weich skizzierende Varianten des Hergebrachten sind heute eine Überflüssigkeit. Die Stunde verlangt Form vom Bildner. Pretzfelders radierte Matrosenszenen in Rudolf Großmanns Art haben Esprit und ansprechende Leichtigkeit. —

Ein Raum mit Kleinplastik Hermann Hallers, wie er den Besucher der Galerie Lutz aufnahm, atmet Gartenkühle. So pflanzenstill, duftumgeben leben die schmalen Antlitze und feingliederigen Figürchen empor und nach innen, so lauter und einfach ist das anmutig-kontemplative Dasein der wie betauten Gestalten, daß man in ihrem Kreise fast ein wenig betreten wird. Stillste, entspannteste Stunden schweben um die Menschen, in denen die freie Heiterkeit und die traumhafte Eingebundenheit der Jugend sinnend zum Ausgleich finden. Hallers Entwicklung ist nicht in der allgemeinen Richtung verlaufen, nicht zur konstruktiven Prägnanz; sie ist im Gegenteil zu einer fast impressionistischen Formbehandlung gekommen und verschmäht auch die fein verschleiernde Farbwirkung nicht. Frühere Gestaltungen von ihm hatten mehr wegfinderische Kraft, mehr spezifisch plastischen Gehalt, während kleinmeisterliche Delikatheit sie heute zur Federskitzenart gravitieren läßt und bezeichnenderweise in der Terrakotta ihr konformes Material findet. Das große Format gerät wohl immer noch vornehm und eigen, aber nicht recht geschlossen noch urwüchsig; Hallers glücklichste Gaben sind heute zweifellos jene liebenswürdigen, diskret von Schwermut durchspielten Köpfchen, jene schlicht dastehenden oder in ein Frühlingsflimmern gehüllten Statuetten, die ihn nun nicht zu den führenden Bildnern der Zeit reihen werden, aber gewiß zu ihren schwer zu missenden Veredlern.

In nicht ganz zuträglicher Ausdehnung war nebenan durch viele Räume hin Alfred Partikels Schaffen ausgebreitet, das nicht primär, nicht recht geklärt, nicht eben sehr machtvoll, aber auch nicht ohne Eigenheit und durch malerische Frische oft doch anziehend ist. Seine bögigen Gelände aus Ostpreußen, Deichgegenden, weitausfließenden Ebenen lassen sich in der fliegenden Zügigkeit des Duktus und der windigen Weite der Anlage mit Liebermanns Landschaften vergleichen, wobei dann der Unterschied eines lebhaft auffunkelnden gegen dessen toniges Kolorit, und ganz allgemein der erhöhte expressive Impuls darin zutage tritt, freilich auch der Abstand einer hastigen von einer überlegenen Bewegtheit. Schon in gewissen scharfen Buntheiten, im flachen Ziehen und Zurückweichen des Bodens pointiert sich eine gesteigerte Idealität, die auch in leicht kubisierenden Kompositionen und einem religiös-epischen Einschlag zur Geltung gekommen ist. Die um 1920 hervortretende Neigung zu etwas spielerischer Geometrie des Bildaufbaus war fremdes Blut in Partikels nicht berechnender Malerei, scheint auch Episode geblieben zu sein. Dagegen sind jene breiten, zuweilen als Flügelaltärchen montierten Bilder, auf denen fest und nicht unzierlich eine bäurisch-heilige Gruppe, Mutter oder Verkündigung, vor saftigem Lande voller Feuchte und Sonne steht, klein und kräftig vor einer lebendig durchwimmelten grünen Weite, glückliche Synthesen alles dessen, was Partikel zu geben hat. Manchmal spielt der Künstler auch mit Goldgrund und Marionettengebärdung der Figuren, wandelt in radierten Monatsbildern gar in den Spuren — der Laurencin. Seine eigene Anmut und rustikale Frömmigkeit wird durch solche Stilmittel nicht bereichert. —

Im „Sturm" werden die Gemälde eines Ungarn H. M. Maxy vorgeführt, teilweise nicht ohne rhythmische Charakterisierung etwa der Aroplansituation oder städtischer Vertikalität, aber unsicher in der Gesinnung, das kubistisch-konstruktivistische Idiom nur radebrechend; im Grunde eine Art von Plakatimpressionistik. Das Zwingende fehlt fast stets, die Zerlegungstechnik ist kleinlich und äußerlich. Oft war der Spott billig, man wisse bei den modernen Bildern gar nicht, was oben und unten sei. Aber eine angebliche „Konstruktion" gerade sollte doch das Dimensionale, Tektonische, die Orientierung so klar ausprägen, daß unmöglich selbst der in abstrakter Kunst so firmen „Sturm"-Leitung der Irrtum hätte unterlaufen können, sie verkehrt herum im Verzeichnis abzubilden. Alles bezeugt hier ein oberflächliches Verhältnis zu den Problemen der Bildgeometrie. —

Die gezeichneten Antlitze des Wiener Georg Ehrlich bezeugen ein tiefes und eigenes Erleben, und der dunkle Blick der großen, stummen Augen, das leise Anrühren sanfter Hände, die innige Sanftmut und inbrünstige Scheu ihres Ausdrucks ist eindringlich genug, um technische Unsicherheiten und Unfreiheiten, gewisse Schwierigkeiten im Manuellen als nur geringfügig ansehen zu lassen. Die im Euphorionverlag gebotene Auswahl unterstrich freilich seltsam diese Schwächen. Aber es ist die Macht des Ergreifens sowohl in den biblischen Darstellungen mit ihren fast unleiblichen, ganz leidendes Haupt und gütiger Arm gewordenen Gestalten, als in den blassen, feinen Mädchenköpfen, ihrem verlorenen Schauen, dem zag gepreßten Mund. Der geistreich-kindliche, flackernd-verscheuchte, genial angefachte Kopf der Elisabeth Bergner, Berlins heute wohl bewegendster Schauspielerin, erscheint in spontaner und benervter Zeichnung und hat offensichtlich den physiognomischen Typus Ehrlichs stark beeinflußt.

Solcher Raumgemeinschaft sind wenig würdig die zugleich ausgestellten Sächelchen von Erik Richter, ebenso unerquicklich in der trüben, stickigen Materie wie in der illustrativ-schelmi-

schen Gesinnung, die Motive von Cranach bis Hengeler und Anklänge an etwa Doré humorlos und unfrisch genug verwendet. Karikierende Zeichnungen sind noch am ehesten genießbar, doch stört auch hier eine Pedanterie des Bizarren, die bei Klaus Richter doch wenigstens erzählerische Phantasie entwickeln kann. —

Der Jakob-Kraussebund, „Vereinigung deutscher Kunstbuchbinder", verspricht schöne, zeigt aber nur protzige, luxuriöse, wesenlose Bucheinbände. Teures Material und Übermaß von Ornament, aber wenig gute Werkgesinnung, wenig Takt, wenig Organ für die Forderungen des literarischen Charakters. Kurzum: „Kunstgewerbe" im peinlichsten Sinne des Wortes. O. Schick, Karlsruhe, fällt günstig auf.

Willi Wolfradt.

Dresden

Die Osterwoche brachte hier einen regen Ausstellungsbetrieb der Privatgalerien. Für die schöne Kretzschmar-Ausstellung bei Erfurth sei auf Bericht im vorigen Graphiksammler verwiesen. Auch über Walter Jacob, der bei Arnold ausstellt, darf ich mich hier kurz fassen, da nächstens eine besondere Würdigung dieser starken Begabung versucht werden soll. Diesem jungen Dresdner waren in der vorjährigen Ausstellung der Künstlervereinigung zwei große Wände eingeräumt. Mit Recht, denn schon damals drängte er sich in die vorderste Reihe dort vertretener Jugend. Und den tieferen Grund solcher Bevorzugung, dem Künstler selbst Gelegenheit zu geben, sein Werk in breiterem Überblick zu überschauen, rechtfertigt wahrlich diese Ausstellung bei Arnold, die ein großes Versprechen, in manchen Stücken — so dem prächtig gefüllten „Waldhang" — schon mehr als das ist. In welchem Tempo Jacobs Entwicklung sich vollzieht, ermißt man, wenn man einige — hier klugerweise mitgezeigte — Bilder der vorjährigen Ausstellung mit der jüngsten Ernte vergleicht: ein auf allen Linien gleichmäßig vorgetragenes Aufsteigen von unbeherrschter Kraftgebärde und jugendlichem Pathos zu klarster zielbewußter Arbeit, zur Läuterung einer ungebrochen schaffenden Kraft. Denn die, ein urwüchsig treibender Baum, war auch seine Bedrohung. Wie er sie zu dämmen, zu sammeln, zu reiferem Ausdruck zu ballen gelernt hat, gewahrt man hier mit tiefer Freude. Gewahrt darüber hinaus, daß sich in Jacob eine Kunst ankündigt, die über Richtungsdoktrin und Allerheutigstes hinaus ein reines Schauen wieder durchbrechen läßt, dem man gebannt in seine Wunder folgt. Im „Selbstporträt" obsiegt ein glühendes Blau über das im vorjährigen noch allzu derb dominierende Rostbraun, was die strotzende Plastik der Form von Keckheit zu Kühnheit reifen läßt. In den Landschaften hat sich die früher stoßweise vorbrechende Kraft in klare Formgerüste ergossen, die in einem reich aus dem Grund gelockten Farbenspiel schwingen. Und immer hält ein überall durchsickerndes leuchtendes Blau den Ton des Ganzen. Kraft und Glut verbinden sich in diesen Bildern mit bewußter Zucht, die aus den Zeichnungen — über die später mehr — ganz besonders klar zu ersehen ist. Angesichts dieser überströmenden Schöpferkraft begrüßt man es froh, daß dem Künstler vergönnt ist, im wahlverwandten Bergland Oberbayerns ganz seiner Kunst und ihrer Entfaltung zu leben — und hofft auf die kommenden Früchte. Schöne Bronzen von L. Berger schmücken die reich behängten Säle: Tänzerinnen in feiner ausgewogener Komposition, zu der die in köstlicher Sinnlichkeit prickelnde Oberfläche in reizvollem Kontrast steht. An Haller und Kolbe als Lehrmeister zu erinnern, hat vor so guten Arbeiten wenig Sinn. Daß Berger weiß, was Plastik ist, zeigt der zurückhaltend und doch wuchtig gegebene Männerkopf.

Die Galerie Richter hat ihre Konstruktivisten-Ausstellung beendet. Mit ihr zeigte sie dem durch Neues nicht allzu verwöhnten Dresden eine in manchem interessante Richtung, als deren stärkste Vertreter hier Moholy Nagy, der Ungar, und der Russe Lissitzky auftreten. Im „Buch junger Künstler" mit dem unsympathisch geschriebenen Vorwort Kassaks kann man mehr von ihnen sehen. Jetzt stellt bei Richter R. Otto aus, dessen gewandter Begabung ohne tiefere Eigenart, aber voll eifrigen Mühens man auf Dresdner Ausstellungen genugsam begegnet ist. Die gleichzeitig ausgestellten Zeichnungen Heinz Nöffelts zeigen in drei Etappen zu viel Umschwung, als daß man an wirklichen inneren Schwung glauben möchte.

Bleibt noch die Brühlsche Terrasse, wo der Kunstverein vieles, aber nicht viel ausstellt. Neben jungen Dresdnern, unter denen E. Fraaß und Jos. Winkler die auf sie gesetzten Hoffnungen noch nicht erfüllen, rückt diesmal die Provinz recht zahlreich an. Plänkelnde Vortruppen an Graphikern aus Bautzen und mit schwerem Geschütz auffahrende Kerntrupps aus Görlitz. Dort hat einstens Jakob Böhme geschustert. Aber mit Pfriem und Ahle. Nicht mit der Feder und dem Pinsel, wie das die zu einem „Jakob-Böhme-Bund" zusammengeschlossenen Geistesgjünger jener löblichen Stadt (mit nichten aber Jakob Böhmes) tun. Da zu befürchten ist, daß sie ihren reichlich großen Anspruch nicht nur nach Dresden, sondern in alle Welt hinaustragen, muß dem hier entgegengetreten werden. Wir kennen Bô-Yin-Ras Bücher. Nun kennen wir auch seine Bilder, recht blutlosen Abklatsch dessen, was vor 15 Jahren geisterfüllt und voll Feuer Kandinsky und seine Freunde versuchten. Jene aber verbrämten ihr Streben nicht mit mystischem Geheimkult und dergleichen, bekannten sich als Künstler und waren als solche fromm. Hier aber wird gepredigt und geflüstert, „Erleuchtungen" und „Offen-

barungen" nicht nur geschaut, sondern auch gezeigt — und wird demgemäß riskiert, daß andere solches weder als Offenbarung noch als Erleuchtung empfinden, sondern als nicht ganz talentlose Pseudokunst ablehnen. Von den Gefolgsmannen, unter denen man ungern den in mancher Hinsicht begabten Hoffmann-Juan bemerkt, gilt Gleiches wie vom Führer, einige Plastiken heben sich erfreulich heraus.

Was wird diese Brühlsche Terrasse im kommenden Sommer wieder alles zu bergen haben. Möchte sie manches verbergen. Man möchte wünschen, die Künstlerschaft selber verstünde es, sich zu sammeln, den Kitsch auszusondern und geschlossen und stark wie ehedem wertvolle Ausstellungen zu bringen. Verhandlungen zwischen „Künstlervereinigung" und „Sezession", die auf solche Sammlung hinzielten —: gemeinsame Ausstellung an der Lennéstraße — scheiterten am Einspruch der Radikalen innerhalb der „Sezession". Bedauerlich. Um so mehr als neuerdings — nach Segalls und Dix' Wegzug aus Dresden — kaum mehr die Radikalen es sind, von denen mehr als laute Geste zu erwarten ist. Auch noch innerhalb der „Sezession" hat man von den klar auf sich selbst und damit auf in Dresden von jeher gepflogene Tradition sich Besinnenden mehr zu erhoffen. Gleiche Situation also wie bei den anderen Künstlerverbänden, die durch Sammlung gute Frucht tragen könnte, durch dauernd mehr persönlich als sachlich bedingte Zersplitterung aber einen auch heute noch möglichen starken Eindruck des gesamten hiesigen Kunstlebens verscherzt. Auch die neuerdings eingeleiteten Verhandlungen über Sommerparalellausstellungen der „Sezession" und „Künstlervereinigung" (gesondert) an der Lennéstraße, der „Künstlergenossenschaft" und der „Schaffenden" (gesondert) auf der Brühlschen Terrasse sind in solcher Hinsicht nur Notbehelfe. Nur Auslese des Guten aus Allem wäre Lösung. Dr. O. S.

Erfurt

Die April-Mai-Ausstellung im Kunstverein bringt in den unteren Räumen Werke des Weimarer Bildhauers Prof. Richard Engelmann: Skulpturen in Marmor, Bronze und Stein, meist überlebensgroßen Formates, eine größere Anzahl Radierungen sowie Aufnahmen nach Monumentalbildwerken. Die übrigen Räume füllen Bilder und graphische Blätter jüngerer Künstler. Zunächst Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen des sehr jungen, hochbegabten Kokoschka-Schülers Hans Meyboden; im einzelnen noch unausgeglichen und den Einfluß seines großen Meisters nicht verleugnend, läßt er für die Zukunft Gutes erhoffen. In seinen Zeichnungen verbindet sich scharfe Beobachtung und lebhafte Energie der Strichführung mit einem starken Gefühl für die innere Geschlossenheit der Gesamtform. Breit und kräftig bewegt er sich in den Aquarellen, die — zum Teil Eindrücke nach gotischen Skulpturen verarbeitend — Körper und Raum in farbigem Dunkel zu unlösbarer Einheit verschmelzen. Sehr reif und sicher, sehr fertig wirkt daneben Anton Kerschbaumer, der Berliner Künstler, dessen starkfarbige Landschaften und Straßenbilder in Tempera von einer gewissen kalten Klarheit erfüllt sind. In seiner Farbengebung bevorzugt er scharfe, helle Klänge: kanariengelb, orange, rosa, hellviolett, hellgrün, kobalt, die seinen Bildern eine unverkennbar eigene Note geben und gedämpft auch in den farbigen Lithographien wiederkehren. In seinen weiträumigen Schwarzweißblättern ist das eigentümlich Zittrige, Flimmernde der Konturen von merkwürdigem Reiz. Dagegen wirken manche Deformationen bei diesem sehr naturverbundenen Künstler nicht überzeugend, sondern wirklich nur als Schiefheiten. Bela Czobel, der in Berlin lebende Ungar, hat sich als Schöpfer groß gesehener, abendlich-tiefer und ruhender Landschaften einen Namen gemacht. Die hier ausgestellten Blätter ergeben wohl kein erschöpfendes Bild dieses starken Talents. Seine Bildnisse zeugen in ihrer virtuosen Vereinfachung von einem bedeutenden, sehr bewußten Können. Am einprägsamsten ein paar Aquarelle in der sicheren Reduzierung aller Formungen auf das Wesentliche und den düsteren Klang gedämpfter Farben: „Badeanstalt", „Stadtbild" und „Kinderspielplatz". Den stärksten Eindruck der Schau hinterläßt Max Kaus, Heckels ausgezeichneter Schüler, der als Vertreter einer neuen Generation am ehesten berufen scheint, die Tradition der „Brücke" wieder aufzunehmen und weiterzubilden. Vorläufig steht Kaus noch stark im Banne seines Meisters, von dessen Herbheit ihn eine größere Weichheit, Schmiegsamkeit und eine oft noch unvermittelt auftretende Farbigkeit unterscheidet. Bilder wie die sehr schön komponierte Gruppe von „Drei Figuren am Strand", die als Aquarell, als Litho, als Zeichnung wiederkehrt, oder das Blatt „Zwei Figuren am Meer" sind nicht nur im Geiste, sondern vielleicht noch mehr in der Formensprache der Kunst Heckels nah verwandt. Eigener gibt sich Klaus in den frischen Ostseebildern und dem großen „Mädchen vor dem Spiegel", sehr selbständig ist er in dem Selbstbildnis in Öl aus Erfurter Privatbesitz, das neben dem Graphiker auch den Maler voll zu Worte kommen läßt.

Bemerkenswert ist bei den Vertretern einer neuen Generation die Bevorzugung der Lithographie und die Vernachlässigung des Holzschnitts. Wenn man diese Erscheinung als Anzeichen einer tiefergreifenden Formwandlung deuten darf, so spricht sich darin ein neues Gefühl für malerische Werte, ein Übergehen von zeichnerisch-harter, heftig kontrastierender Flächenwirkung und ausdruckshaft-erregter, eckig-betonter Linienführung zu räumlicher Verschmelzung und weicherer Modellierung auf. Dr. P.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft bringt eine umfangreiche Kollektion Karl Schmidt-Rottluffscher Gemälde, Plastiken, Graphik zur Schau. Es war nicht möglich, die Entwicklung des Künstlers durch markante Werke zu belegen — die Mehrzahl der Gemälde entstammt dem Jahre 1921. Diese Epoche ist sehr einheitlich: in wenigen äußerst starken Farben, vor allem Rot, Blau, Grün, sind Bilder großen Formates geschaffen, die in wenigen, äußerst starken Gestalten Szenen des einfachsten Lebens zeigen: Frau bei der Kartoffelernte, Fischer mit Netzen, Frau am Meere usw. Solche Einstellung auf das Urwüchsige, Bäuerliche hin ist nicht überraschend — was aber bei Schmidt-Rottluff erstaunt, das ist der eindeutig dekorative Charakter seiner neueren Arbeiten. Die anderen „Brücke"-Genossen sind lange vor ihm den gleichen Weg gegangen. Und überdies wird auch er jetzt naturalistischer. So setzt sich die allgemeine Wandlung der mittel- und westeuropäischen Kunst in ihrer Doppelheit von Dekorativität und Naturalismus auch bei Karl Schmidt-Rottluff unzweideutig durch. Manche anmutige Arbeiten, wie die „Frau am Strand", manche prunkend schöne Leistung findet sich unter diesen sonnenuntergangshaft leuchtenden, von festlicher Wildheit erregten Formationen: Stilleben und Figurenbildern. — In weicherer Schönheit strahlen die Aquarelle — auch sie großzügig ins Dekorative übergleitend. — Von den Plastiken ist eine ältere Bronze „Sternanbeter" besonders nennenswert. Die anderen Stücke, so stark und z. T. beunruhigend seltsam sie scheinen, gehen doch ebenfalls sehr ins Dekorative hinüber. — Holzschnitte aus den so fruchtbaren und starken Jahren 1914 und 1918 („Religiöse Holzschnitte") geben den Blick in die ursprünglich waltende Mächtigkeit der früheren Visionen frei. — Ein paar kleine Kollektionen von Aquarellen A. Heises und Curt Herrmann, Graphiken von Felix Meseck deuten auf andersartige Kunstinstinkte.

Die Galerie von Garvens gibt sich vielfältiger. Aus zahlreichen Bildern, Zeichnungen, Aquarellen, Stickereien Archipenkos, Jawlenskys, Chagalls, Kandinskys, Punis, Boguslawskajas, Zadkines, Scharchounes, Max Bands, Elena Ließners entfaltet sich ein reiches und volles Bild russischer Kunst. Man mag nur die Konstruktivisten, besonders Lissitzky, vermissen und meinen, ein allzu sehr auf das Ästhetizistische abgestimmtes Bild der russischen Kunst zu erhalten. Immerhin ist die Fülle der Farben z. B. der Ließnerschen Stickereien, und auch ihrer Aquarelle, voll freudiger Leuchtkraft und sie nehmen mit einigem Recht einen Hauptteil der Ausstellung in Anspruch — manche eminente Komposition bezeugt die instinktive Geschmackskultur. Eckart v. Sydow.

Köln

Vor etwa einem Jahr hat der um das literarische und künstlerische Leben in Köln nicht unverdiente Karl Nierendorf ein graphisches Kabinett begründet, das sich zunächst auf Werke einiger der Jungen stützte, die wie Kirchner, Klee, Nolde, Heckel, Otto Müller, Grosz, Dix und Kandinsky auch heute noch im Brennpunkt das Interesses stehen und für die Nierendorf schnell eine größere Gemeinde gewinnen konnte. Dieses durch die obigen Namen angedeutete Programm des Kabinetts wurde gelegentlich durch Werke von Franz Marc, August Macke, Paula Modersohn und Chagall erweitert. Inzwischen gelang es dem jungen Unternehmen, die graphische Produktion von Dix und Kandinsky zur alleinigen Vertretung zu übernehmen und damit, künstlerisch gesehen, zwei durchaus polare Gegensätze der modernen Kunst in sich zu vereinigen, die nach einem Wort Kandinskys im „blauen Reiter" als „die große Realität und die große Abstraktion Pole eines und desselben Gestaltungswillens" sind. Dieses graphische Kabinett hat nun Anfang April am Habsburgerring 24 einen neuen Ausstellungsraum eröffnet, dessen erste Schau Emil Nolde gewidmet ist. Hier sieht man Aquarelle von der Südsee, aus Japan, Indien, Spanien, ferner Blumen, Bildnisse, Theaterszenen usw.; endlich Radierungen, Holzschnitte und Lithos. Eine Ausstellung von Gemälden wird später folgen. Die nächste Ausstellung soll Kandinsky und Klee zeigen. Dann kommen Dix, Grosz und Heckel zu Wort. Im Zusammenhang mit den Ausstellungen werden Vorträge über neue Kunst veranstaltet. — Für Köln scheint mit diesem Kunstsalon ein Unternehmen eröffnet worden zu sein, das zum erstenmal in dieser seit Hagelstanges Tod arg vermoderten Stadt nachdrücklichst den Blick auf unsere Zeit und die Kunst unserer Epoche hinlenkt. Hoffen wir, daß es ihm an Erfolg nicht fehlen wird. r.

München

Die Graphische Sammlung setzt in einer 3. Serie die Ausstellung ihrer „Neuerwerbungen 1922" fort. An wichtigen Zeichnungen älterer deutscher Meister gingen der Sammlung zu eine Pinselstudie (Chorherr) von Hans von Kulmbach und eine Federzeichnung (Geißelung Christi) aus dem Kreise H. S. Beham — Schäufelein; eine mit den Residenzdeckenbildern zusammenhängende Studie von Peter Candid ist Geschenk des Professors F. Becker-Leipzig.

Die Münchener Kunst des 19. Jahrhunderts ist vertreten mit 28 reizvollen Feder- und Bleistiftskizzen von M. v. Schwind, zumeist Studien zu dem Bilde „Die Symphonie" in der Pinakothek und zur sog. Lachner-Rolle. Aus einer großen Anzahl von figürlichen und dekorativen Studien (136 Bl.) von Leo v. Klenze, die der Sammlung vor einiger Zeit durch Geheimrat Clemen in

Bonn überwiesen wurden, sind einige charakteristische Proben ausgewählt. Aus dem Nachlasse Josua von Gietls wurden von dessen Erben Exc. v. Miller und Rittmeister v. Gietl eine ganze Reihe (40 Bl.) von landschaftlichen z. T. farbig gehaltenen Studienblättern geschenkweise überlassen. Hermann Kaulbach ist in mehreren (19) Skizzenblättern repräsentiert, die Herr Ludwig Merkl-München schenkte; dem gleichen Gönner verdankt die Sammlung eine interessante Jugendzeichnung Wilhelm Leibls „Tante Josefa". Aus Leihgut für Ausstellungen der Graphischen Sammlung konnten erworben werden: Sieben Landschaftszeichnungen von Phil. Röth (davon zwei als Geschenk seiner Witwe) und sechs Kohlezeichnungen und Aquarelle von Wenban. Einer reizvollen Ansicht von Heidelberg von Theod. Verhas, Geschenk des Antiquars Hämmerle-Augsburg, und eines guten Aquarells von Chr. Morgenstern muß noch Erwähnung getan werden.

Die Abteilung Druckgraphik enthält Werke der neueren Richtung.

Der moderne Holzschnitt ist vertreten durch B. Barlach, Jan Oeltjen, Rich. Seewald, Max Unold, Peter Trumm, Ulr. Hallerstede und Walter Klemm. Lithographierte Blätter sind vorhanden von Corinth, Caspar, Carl Blocherer, Wolfg. Born, Max Feldnauer und Dan. Wohlgemuth. Als Radierer sind berücksichtigt Max Liebermann, Ad. Schinnerer, Walter Klemm, Corinth, Willi Geiger, Bernh. Pankok, Emil Orlik, L. v. Hofmann, Ed. Baudrexel, Erich Fraaß und v. Below.

Die ausgestellten Blätter sind z. T. als Pflichtdrucke von den Kunstverlagen Bruckmann und Bavaria-Verlag überwiesen. Die Ausstellung, der im Laufe des Sommers noch eine weitere mit Neuerwerbungen folgen wird, dauert bis 22. April.

Wiesbaden

Die April-Ausstellung des Kunstvereins, trotz der schwierigen Verkehrsverhältnisse reich beschickt, bringt viel Gutes. Ein Zusammenklang von bedeutender Wirkung wurde diesmal in dem dunkelgestimmten Hauptsaal erreicht, wo Felix Müller mit seinem geistvollen Sarkasmus die Mittelwand beherrscht, flankiert durch die tiefleidenschaftlichen Farbenbekenntnisse von Eberz, einen plastisch modellierten Halbakt von Hausmann, ein glutvolles Gartenstück von Jakob, flammende Landschaften und exotische Stilleben von Erbach, dessen Bedeutung zu würdigen wir einem späteren Sonderaufsatz vorbehalten wollen. In diesem Nebeneinander von erregenden Steigerungen wirkt eine Landschaft von Pechstein als beruhigender Ausklang.

In den übrigen Sälen drängen die verschiedensten Richtungen zu Wort. Jakob mit seinem schweren, aber klaren Stil und Heuser mit seinem sensiblen Temperament bewegen sich beide, wenngleich auf weit getrennten Wegen, nach einer neuen Romantik hin. Heckel nähert sich in seinen neuesten Zeichnungen dem sinnlich frohen Lebensgefühl Corinths. Straube taucht seine Tingeltangelmotive in das warme Bunt der Rampenlichtsphäre. Moll hat seinen bestimmten Typ mit delikater Verve. Völcker zeigt in erstaunlicher Anpassungsfähigkeit sein treffliches Können wiederum in neuen Bahnen. Fiedler setzt sich mit beachtenswertem Ernst mit ihren Gegenständen auseinander. Röhricht gibt sich mit frischer Begeisterung den Eindrücken des Südens hin. Rohlfs, mit wenigem vertreten, ist dieses Mal ganz Grazie.

Einen sehr befriedigenden Eindruck hinterläßt die Ausstellung der Kunstgewerbeschule, besonders der Klassen Brugmann und Rundel. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Am 1. April starb in Wiesbaden der Senior der dortigen Künstlerschaft, Kaspar Kögler, im Alter von 85 Jahren. Kögler, geboren 12. Februar 1838 als Sohn eines westerwäldischen Bauern, besuchte in Hadamar die Gewerbeschule, wo er von Diefenbach den ersten Unterricht im Zeichnen erhielt, und danach die Akademie in München. Seit 1869 lebte er in Wiesbaden, malte Landschaften und Bildnisse. Auch die Stadt gab ihm Aufträge (Ausmalung des Staatstheaters und Ratskellers). Am glücklichsten zeigte sich seine schlichte Begabung in der von ihm leider zu wenig gepflegten Illustration. — Als Leiter einer Klasse für Zeichnung und Graphik wurde der bekannte Simplizissimuszeichner Olaf Gulbransson an die Kunstgewerbeschule in München vorläufig auf die Dauer von zwei Jahren berufen. — Am 10. März starb im Haag, 62jährig, Charles Dankmeyer, der erst an der Antwerpener Akademie, hiernach bei Allebé in Amsterdam studiert hatte. Er war ein Fortsetzer der Haager Schule, gab aber seinen Farben eine größere Heftigkeit. — Der Landschaftsmaler Benjamin Williams Leader, das älteste Mitglied der Londoner Royal Academy, ist Ende März gestorben.

Neue Bücher und Zeitschriften

Plastik in Nürnberg

Hubert Wilm, Mittelaterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Holbein-Verlag. München 1922.

H. Höhn, Nürnberger gotische Plastik. Verlag J. L. Schrag. Nürnberg 1922.

Die vielen kunstgeschichtlichen „Bilderbücher", die heute erscheinen, kommen nicht nur dem Verlangen gewisser Kreise nach kostbar illustrierten Büchern entgegen, sie zeugen auch für die unter den Fachgenossen zunehmende Erkenntnis, daß man weit mehr noch als bisher aufhören müsse, aus lückenhaftem Material weitgehende Schlüsse

zu ziehen; daß vielmehr gerade auf dem Gebiete der Kunst, die durch Jahrhunderte unersetzliche Verluste erlitt, die möglichst lückenlose Kenntnis der verschont gebliebenen Denkmäler allein Fundament einer wissenschaftlichen Betrachtung sein kann. Die Methode kunstwissenschaftlicher Arbeit, wie sie ein M. J. Friedländer handhabt, ist in diesem Sinn durchaus vorbildlich.

An Veröffentlichungen über Denkmäler deutscher Plastik waren wir bis vor kurzem nicht eben reich. Inzwischen ist das Interesse für diese Kunstgattung in überraschender Weise gewachsen und hat sich im Erscheinen zahlreicher Literatur über diesen Gegenstand ausgewirkt. Nicht immer entspricht sie den Anforderungen an wissenschaftliche Brauchbarkeit, doch zeigt sie wenigstens in den meisten Fällen ein gründliches Ausnutzen unserer Reproduktionstechnik. Auch das vorliegende Büchlein von Wilm ist in dieser Beziehung zu loben. Im übrigen hat sich der Autor keine leichte Aufgabe gestellt, wenn er den Geist mittelalterlicher deutscher Plastik einem größeren Kreis von Kunsthungrigen näherbringen will. Inwieweit ihm das gelungen ist, kann man als Fachmann nicht leicht beurteilen. Aber zugestehen muß man, daß Wilm nicht nur ein begeisterter, sondern auch kenntnisreicher Anwalt seiner Sache ist. Nicht immer gelingt es ihm, bei der Knappheit des Raumes, einer wenig zweckdienlichen Abstraktion zu entgehen, was zum Teil auch mit der Unbestimmtheit und Enge unserer Fachbegriffe zusammenhängt. „Streng stilisiertes" Haupt- und Barthaar steht in gewissem Widerspruch zu einem „vorangegangenen malerischen Stil", an den es bei Wilm (S. 21) erinnern soll. Doch sind dies Unstimmigkeiten, die verschwinden im Vergleich mit den positiven Leistungen des Werkes. Die Zahl der zum erstenmal durch Abbildungen zugängig gemachten Werke ist besonders groß. Es finden sich darunter viele Neuerwerbungen des Museums, die gewiß zum nicht geringen Teil mit Hilfe des Autors in öffentlichen Besitz gelangten. Die Güte der Abbildungen läßt manches zu wünschen übrig. Den Datierungen, soweit sie relativ genommen werden, darf man zum größten Teil zustimmen. Der zeitliche Unterschied der beiden Sitzmadonnen auf Tafel 17 und 31 scheint mir mit 1350 und 1380 etwas weit gespannt. — Die Einreihung der Werke in eine Schulgemeinschaft ist gleichfalls meist überzeugend. Ob der Johannes Tafel 72/73, den Josephi dem Kreise Riemenschneiders gab, in der Tat eher in den Adam Krafts gehört, wage ich ohne erneute Betrachtung der Originale nicht zu entscheiden; die neue Zuschreibung hat vieles für sich[1]. — Eine sehr glückliche Neuerwerbung ist die auf Tafel 51 abgebildete sitzende Mutter Gottes. Wilm stellt sie mit Recht in die Nähe der Madonna aus Seeon (jetzt im Bayrischen National-Museum München). Die Lokalisierung „oberbayrischer Meister" darf als Notbehelf dienen, solange die nähere Umschreibung des Kunstkreises, in dem die „schönen Madonnen" entstanden, nicht gelungen ist.

Die textliche Anordnung ist sehr übersichtlich. Bei der Nennung der „wichtigsten" Werke über die mittelalterliche Plastik sollte aber dasjenige nicht fehlen, auf dem die gesamte neue Methodik zur Erforschung mittelalterlicher Plastik basiert: Wilhelm Pinders „Würzburger Plastik".

Mit der einheimischen Nürnberger Plastik befaßt sich das Buch von Höhn. Daß es nicht längst geschrieben wurde, muß wunder nehmen bei der Bedeutung Nürnbergs für die spätmittelalterliche Plastik. Denn Pückler-Limpurgs verdienstvolles Werk über „die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts" (Straßburg 1904) ist nicht nur zeitlich eng begrenzt und zum großen Teil überholt, sondern vor allem völlig ungenügend illustriert. Höhn hat offenbar, schon bei der Knappheit des Raumes, nicht die Absicht gehabt, die Geschichte der Nürnberger Plastik mit der vorliegenden Arbeit zu geben. Er begnügt sich, im Text auf die allgemeinen Stilzusammenhänge hinzuweisen, und die zwei späten Hauptmeister Kraft und Stoß schärfer zu umreißen. Er tut das mit nicht gewöhnlicher Liebe zur Sache. Bei Stoß klingt seine Begeisterung aus jedem Wort. Wertvoller ist, daß sich diesen Zügen des Darstellers eine genaue Sachkenntnis und Vertrautheit mit der entsprechenden Literatur zugesellt. Letztere wird mit mancherlei eignen kritischen Bemerkungen in einem Anhang verarbeitet. Wenn man etwas aussetzen muß, ist es dies, daß man gern eine öftere Angabe von Maßen vorfände. Die Wiedergaben der Werke sind gut, in Netzätzungen. Wiese.

W. Grote-Hasenbalg, Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur. Berlin, Scarabäus-Verlag 1922.

Das Vorwort ergänzt den Titel dahin, daß ein ausführliches, populär-wissenschaftlich geschriebenes Werk über orientalische Teppiche des 18. und 19. Jahrhunderts vorgelegt werden soll, das auch die zentralasiatischen ihrer Wichtigkeit entsprechend gebührend berücksichtigt. Das Buch will also eine tatsächlich bestehende Lücke ausfüllen.

Der Verleger hat es verschwenderisch ausgestattet. Zwei Bände bergen 120 (doch wohl ursprünglich teilweise Oettingische?) farbige Wiedergaben von zumeist dem 19. Jahrhundert entstammenden Teppichen. Der Textband enthält außer rund einem Dutzend farbiger Tafeln nach Teppichen und verwandten Textilien eine Fülle einfarbiger Abbildungen von Teppichen und anderen orientalischen Kunsterzeugnissen aller Art und Zeiten, endlich von europäischen Gemälden mit

[1] Nach einem inzwischen erfolgten Besuch Nürnbergs schließe ich mich der Ansicht Wilms an.

Darstellungen orientalischer Teppiche (die Wiedergabe von Aquarellen mit modernen Interieurs übergehe ich lieber). Hierzu kommen noch instruktive Tafeln mit der Darstellung verschiedener Knüpfungsarten und einiger wichtiger Ornamentmotive. Endlich eine Übersichtskarte der östlichen Teppichzentren. Also schon allein das große bildliche Material, das dem Benützer unterbreitet wird und ihm eine selbständige Stellungnahme zu den berührten Problemen ermöglicht, muß zur Erwerbung des Werkes reizen. Dem Sammler von Teppichen wird es in der Tat möglich sein, die Einordnung von Stücken in ihren größeren Zusammenhang auf Grund der Abbildungen vorzunehmen.

Im Textteil sind einige Kapitel mit Geschick gleichfalls auf die Bedürfnisse der Sammler zugeschnitten (Kap. III: Die Verwendung der Orientteppiche im Innenraum; IV: Über die Behandlung und das Reparieren der Teppiche: V: Ratschläge für das Studium und den Einkauf von Teppichen; VI: Hinweise auf das Sammeln von Teppichen und Alterskennzeichen). Den Kern des Buches bildet dann Kapitel XII, das unter der Bezeichnung „Die (scil: modernen) Teppichzentren" die Besprechung des Tafelwerkes unter jeweiligen Rückblicken auf das, was man geschichtlich über jene zu wissen glaubt, bringt. Um dem kunstgeschichtlichen Laien den weiteren Zusammenhang anzudeuten, sind wohl Abschnitte eingefügt, wie Kap. VII: Zur Entstehung der islamitischen Kunst; VIII: Zur Geschichte des Islams bis zum Ende der Mongolenherrschaft usw. Allgemein sehr wertvoll ist dann wieder Kap. I: Technisches zur Herstellung der Teppiche.

Schon die Inhaltsangabe wird gezeigt haben, daß die Benützung für jeden Freund orienlalischer Teppiche unumgänglich ist. Die umfassenden praktischen Erfahrungen und Kenntnisse des Verfassers wiegen es reichlich auf, daß hin und wieder deutlich wird, daß kein wissenschaftlicher Fachmann das Wort führt. Ich will ausdrücklich betonen, daß m. E. auch ein solcher manches aus dem Buche lernen wird: aus so umfangreichem Wissen geschriebene Bücher eines Praktikers haben stets Wert, auch wenn sie oder gerade weil sie sich in die Schablone nicht recht fügen. Und über die Produktion des 19. Jahrhunderts fehlte bisher ein derart instruktiver Überblick.

Einige Bemerkungen fachwissenschaftlicher Art habe ich bereits — einem Wunsche des Verlages entsprechend — in den Monatsheften für Kunstwissenschaft gemacht. R. Berliner.

Carl Leopold Müller. Ein Künstlerleben in Briefen, Bildern und Dokumenten. Rikola-Verlag, Wien.

Persönlichkeiten lernt man am besten kennen aus ihren Briefen. Von bildenden Künstlern geschrieben erwecken sie unsere besondere Anteilnahme, zumal dann, wenn die Schreiber nicht nur durch Stift oder Pinsel, sondern auch mit Worten Eindrücke und Erlebnisse anschaulich wiederzugeben verstehen. Carl Leopold Müller ist ein Künstler, der in seinen Briefen Erlebtes und Geschautes lebendig und mit Wärme uns mitteilt. Keiner der Großen aus der Mitte und dem Ende des vorigen Jahrhunderts, aber doch einer, an den man gern erinnert wird, dessen Briefwechsel einen bereits geschichtlich gewordenen Abschnitt im Kunstleben des 19. Jahrhunderts vor uns entrollt, bemerkenswert durch die Männer, mit denen Müller in ständigem Briefwechsel stand, oder die in sein Leben bedeutungsvoll eingriffen. Da hören wir von den Freunden Pettenkofen und Laufberger, von Ebers, Makart, Lenbach, Angeli u. a., von Ausstellungen, Bilderverkäufen, Staatsaufträgen, vom Eintritt Müllers in die Wiener Akademie u. s. f. Mitunter werden auch leichtere Töne angeschlagen, da wo dem Künstler seine wohl nicht allzu tragisch genommenen Liebschaften zu manchem unterhaltenden, zwischen Sentimentalität und Leichtsinn hin- und herschwankenden Bericht an seine vertrauten Freunde den Stoff bieten. Ein bunt bewegtes Leben führte den Maler kreuz und quer durch Europa, am liebsten aber nach Italien, Sizilien und Ägypten. Der „Orient-Müller" schildert seine häufigen Aufenthalte in Italien und im Orient mit Witz und Laune, voller Begeisterung für den Süden, für sein Licht, seine Sonne und Farben, die auf der Leinwand ihren Niederschlag fanden.

Müllers Briefe sind durchaus nicht ausschließlich künstlerischen Fragen gewidmet, obgleich diese natürlich den Hauptgegenstand bilden. Neben persönlichen werden auch politische und andere Fragen des öffentlichen Lebens berührt. Selbst der berühmte Wiener „Krach" zieht wie ein düsterer Schatten durch eine Reihe von Briefen. Sympathisch berührt das Wort des Künstlers, das sich in einem Brief an Ebers findet: „Ich habe von der Kunst einen so hohen Begriff, daß ich mich nicht einmal zu den Künstlern rechne."

Der Rikola-Verlag veröffentlichte außerdem noch einige Künstlermonographien in der zur Zeit so beliebten Form: Wenig Text, wenige aber sorgfältig ausgewählte Abbildungen nach den Hauptwerken der behandelten Künstler. Es erschienen bisher Anton Hanak (von Max Eisler), Georg Merkel (von Hans Tietze), Oskar Laske (von E. Tietze-Conrat). H. v. d. Gabelentz.

Hannover: „Zwei Jahre Galerie von Garvens".

Das Büchlein, so vornehm ausgestattet wie alle Garvensschen Publikationen, gibt Rechenschaft über die Arbeit der Galerie während der letzten zwei Jahre. Garvens ging bei der Gründung bereits der Ruf eines ernsten und einsichtigen Sammlers voraus. Er hat ihn zu wahren gewußt. Gerade das Liebhaberhafte ist es, das seiner Galerie im Gegensatz zum Merkantilen

noch immer das heimliche Gepräge gibt. Die Ausstellungen und Vorträge, in denen sich vor allem die Tätigkeit der Galerie dokumentiert, sind von gleichem Geist. Es ist Laune darin und eine Weltanschauung — neben der rein positiven Leistung, die immerhin erheblich genannt werden muß. Das Werkchen dürfte manchem, der Sammlung und Galerie von Garvens erlebte, ein sehr angenehmes Erinnerungsstück werden, und neue Besucher wird es mit seinem äußeren und inneren Reichtum locken.

Anläßlich der Willy Baumeister-Ausstellung erschien ferner im Verlage der Galerie von Garvens eine kleine Schrift über den Künstler. Den kurzen, aufschlußreichen Text schrieb Karl Konrad Düssel. Zwanzig ausgezeichnete Abbildungen von Werken Baumeisters vermitteln einen guten Einblick in das Schaffen dieses bedeutenden Gestalters. W.

Die Taunusreise, beschrieben und gezeichnet von Peter Cornelius und Chr. Xeller. F. Hanfstaengl. München 1923.

Seit 1882 befinden sich im Städelschen Institut Manuskript und Zeichnungen zu jener Reise, welche 1811 ein Romantikerkreis um Cornelius mit einigen Frauen unternahm. Die ziemlich unbekümmert hingeworfenen Schilderungen liegen nun gewichtig vor in bestem Druck, wobei man eingestehen muß, daß der Text jene Zeit nicht von stärkster Seite zeigt. Derartige Ergüsse Heutiger, in Unzahl auffindbar, würde man schwerlich zum Druck befördern. Zwischen weitschweifigem Sachbericht und Bildungspoetisieren hin und her wechselnd, gibt es erschreckend dünne Flächen. Blutarmer Witz zieht sich als weiterer Faden durchs Gewebe, der weder dämonische Ironie zuwege bringt noch befreiendes Gelächter auslöst. So hat das Ganze bis auf wenig Ausnahmen (Feldbergbesteigung!) nur geschichtliches Interesse. Die Bildbeilagen aber, subtile, an griechischer Vasenmalerei geschulte Zeichnungen, stehen auf ganz anderem Niveau. Die verlagstechnische Arbeit ist vorzüglich, vor allem aber sind es die kenntnisreichen Anmerkungen von R. Schilling, der Herausgeberin. R.

Zur Geschichte der Florentiner Porzellanmanufaktur

In einem reichillustrierten, ausführlichen Aufsatz berichtet Giuseppe Morazzoni in den Dezember- und Januar-Heften des „Dedalo" vom Beginn und Werdegang der Porzellanmanufaktur Ginori in Doccia bei Florenz. Er erzählt von den ersten Versuchen im Jahre 1735, die der Marchese Carlo Ginori mit Hilfe des Wiener Keramikchemikers Wandelein und des Geologen Giovanni Targioni-Tozzetti machte, um die von dem letztgenannten in toskanischen Steinbrüchen entdeckten Erden als Ersatz des fehlenden Kaolin für Töpfereien anzuwenden, und die höchst befriedigende Erfolge erzielten. Die aus dieser neuen Mischung, die „masso bastardo" genannt wurde, geformten Gegenstände hatten eine blaß grau-bläuliche Tönung; wenn auch nicht an Reinheit der Pasta, so kamen sie an Härte und Feuerfestigkeit dem Meißner Porzellen gleich.

Die durch ein großherzogliches Privilegium geschützte Manufaktur entwickelte sich in wenigen Jahrzehnten zu einer der bedeutendsten in Italien. Die Tischgeschirre und Schmuckstücke vervollkommneten sich zusehends und erreichten in Form und künstlerischer Plastik- und Farbverzierung das Niveau der besten europäischen Produktion. Um 1780 formte Gaspare Bruschi Statuen und Statuetten in allen Größen, nach lebenden und antiken Modellen, darunter manche lebensgroße, die man heute noch im Museum von Doccia bewundern kann. Dieses von Anbeginn gegründete Museum bewahrt die besten und interessantesten Exemplare der Fabrik bis zur Gegenwart, außerdem enthält es eine reiche Wachsmodellsammlung, die zum Teil im Jahre 1832 vom Marchese Gimori, dem Urenkel des Gründers, in Neapel vom bourbonischen Staate angekauft worden ist und die aus der aufgelösten dortigen kgl. Manufaktur stammt. Um die Wende des XVIII. Jahrhunderts müssen fast alle italienischen Keramikfabriken unter dem Druck der politischen Ereignisse und des von den Franzosen zugunsten der Sèvremanufaktur eingeführten Monopols schließen. Nur Doccia unterbricht die Arbeit nicht, schafft im Gegenteil eine neue Art gewöhnlicheren Nutzporzellans, das mit dem englischen konkurriert und der Fabrik die Einkünfte steigert. Neue vervollkommnete Öfen werden errichtet, die sogar Bewunderung und Nachahmung in Sèvres finden. Das Patriziergeschlecht der Ginori leitete die Anstalt persönlich bis in das Jahr 1890. Kurz nachher übernahm sie die Gesellschaft Richard-Ginori, die das fast zweihundertjähriger Schaffen in Doccia fortführt. A. C.

Gläser des Klassizismus der Empire- und Biedermeierzeit

Über die vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie im vergangenen Oktober/November veranstaltete Ausstellung ist an dieser Stelle im Zusammenhang mit den Aufsätzen von Pazaurek eingehendberichtet worden. Jetzt liegt der beschreibende Katalog vor (Verlag Anton Schroll & Co., Wien), der, mit 39 Abbildungen versehen, zwar für die Ausstellung selbst ein wenig post festum kommt, als wissenschaftliches Dokument aber letztes Fazit der Forschung bedeutet und deshalb auch zu seinem Teil berufen sein dürfte, in der Folge wichtigste Quelle auf diesem Gebiete zu sein. Wie das Hauptverdienst der Veranstaltung Hermann Trenkwald, dem Vizedirektor des genannten Museums, zukommt, so ist auch die Bearbeitung dieses stattlichen Kompendiums von rund 350 Seiten, das über 1000

Nummern beschreibt und klassifiziert, Ergebnis der wissenschaftlichen Forschung dieses Mannes. Nach einer Vorrede des Direktors E. Leisching entwickelt Trenkwald in einer gehaltvollen Einleitung die Geschichte des Glases jener Zeit, die hauptsächlich mit den drei Künstlernamen Josef Mildner, Gottlob Samuel Mohr und Anton Kothgasser verknüpft ist. Der Katalog ist mit vorbildlicher Akribie gearbeitet. Die kunstgeschichtliche Auswertung der Veranstaltung im großen wird in Kürze G. E. Pazaurek in seinem Buch über die Gläser der Empire- und Biedermeierzeit geben (Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1923), das unabhängig von der Wiener Ausstellung entstanden, dennoch deren Ergebnisse mit verarbeitet hat. B.

Aus belgischen Zeitschriften

Die jüngste Nummer der Selektionszeitschrift beginnt mit einem Aufsatze von Paul Westheim über die kulturellen Grundlagen der neuen Kunst in Deutschland. Dem Aufsatze sind zahlreiche Abbildungen beigegeben, so daß er sicherlich im Auslande die nötige Unterrichtung und Aufklärung verbreiten wird. Ein Aufsatz von André de Ridder über neue Kunstbücher wird den Veröffentlichungen der deutschen Kunstverlage in außerordentlich wohlwollender Weise gerecht, wie denn überhaupt diese geschmackvolle, für Belgien Führerdienste verrichtende Zeitschrift, von einer erfreulich freien und europäischen Gesinnung durchzogen ist. Das deutsche Publikum wird über die Denkweise in den westlichen Ländern nicht zutreffend orientiert, wenn es meint, jenseits des Mittel- und Niederrheins ständen uns nur Hasser gegenüber. Neben so wohltuenden Erscheinungen wie diese jüngste Nummer der Selektion stellt sich, um nur zwei Veröffentlichungen zu erwähnen, die mir gleichzeitig zugingen, die neue Europe-Monatsschrift von Paul Colin, mit seiner bis in die Verkaufs- und Lieferungsweise das kulturelle Deutschland begünstigenden Tendenz.

Der Verlag von Paul Haesaerts in Boom, Belgien, kündigt eine Schriftenreihe zur belgischen modernen Kunst an, die den Titel führen wird: „Artes Belgicae Hodiernae". Nach Umfang und Ausstattung sollen die Hefte etwas Ähnliches darstellen wie die deutsche Reihe der „Jungen Kunst". H.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Richard Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. / II. Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion.

Richard Hamann, Olympische Kunst. Beide im Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars in Marburg a. d. Lahn 1923.

E. Redslob, Deutsche Goldschmiedeplastik. Delphin-Verlag, München.

Hanns Holdt u. Hugo Hofmannsthal, Griechenland. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1923.

R. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts im historischen Museum zu Basel. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig.

J. Weingartner, Bozener Burgen. Verlagsanstalt Tyrolia, Innsbruck.

G. K. Lukomski, Moskau und das russische Dorf in Stich und Lithographie von 1800—1850. Verlag E. Gutnoff, Berlin.

Ernst Diez, Einführung in die Kunst des Ostens. Im Avalun-Verlag. Wien-Hellerau 1923.

Honoré Daumier, Appreciations of his life and works. 59 Seiten und 48 Tafeln Verlag von E. P. Dutton & Company. New York.

Heinrich Göbel, Wandteppiche. 1. Teil: Die Niederlande. Bd. I. Text: XII und 668 S., 1 farbige Tafel. 52 Abbildungen auf Tafeln und 29 Markentafeln. Bd. II. Tafeln: 3 farbige und 515 einfarbige Abbildungen. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1923.

Verschiedenes

Poelzigs „Don Giovanni"

An dieser Stelle soll auch die bildkünstlerische Bemühung um die Schaubühne gewürdigt werden, sofern sie eigenes Gesicht und Willen zu unkonventioneller Lösung erkennen läßt. Für einen endlich herausgebrachten „Don Giovanni" hat sich die Staatsoper keinen Geringeren als Hans Poelzig verschrieben, der Mozarts Synthese aus sprühender Anmut und dramatischem Ungestüm, aus Heiterkeit und Leidenschaft durch ein zuckendes Wogen und Züngeln flamboyanter Formen gerecht zu werden suchte. Giebel und Portale greifen lodernd aus, alles Gebüsch braust in strudliger Erregung, überall ein Geflacker der Spitzen, Gesimse und Tapeten über geschweiften Formen. Obwohl dieser Dekor nicht selten ein furioses Linienspiel, eine verbuhlt jagende Rhythmik hat, wirkt er doch nur belastend für den hundertmal freieren, im Schwung der Selbstverständlichkeit getriebenen Flug der Töne. In seiner Häufung hat das unausgesetzte Zappeln und Branden der Folie sogar etwas Schwerfälliges und Aufdringliches, wirkt als geplustertes Ornament statt als optische Begleitung, spielt nicht schmiegsam um die musikalische Form hin, sondern steht starr um die Vielfalt ihres Temperaments. Nur der neutrale Rahmen wird sich den verschiedenen Graden musikalischer Energie anzupassen vermögen. Diese Diskrepanz ist hier noch verschärft, indem Poelzig im Kostümlichen mehr als zurückhaltend, nämlich gleichgültig und phantasiearm geblieben ist. Phantastik der Dekoration — und Banalität des Kostüms, des

Spiels, der Gebärden: das geht nicht an. Dieſer Widerſpruch mag in der Opernform überhaupt enthalten ſein, aber eine Bemühung um die Muſikaliſierung allein der Kuliſſen hilft nicht weiter, macht die innere Zwieſpältigkeit höchſtens erſt recht anſchaulich. Weiter enttäuſcht die architektoniſche Schwäche der nur maleriſch intereſſanten Bühne des Baumeiſters Poelzig, der im Kurvenſpiel wirkliche Eigenart erweiſt, es jedoch nicht räumlich einordnet und daher faſt peinlich ornamental beläßt. Der Abgrund zwiſchen Mozart und Mozart-Diele iſt nicht durchaus erlebt, und gerade ihn unzweifelhaft zu machen, hätte Sinn und Inbrunſt einer „Don Giovanni"-Inſzenierung ſein dürfen. An dieſer bleibt ſomit nicht viel mehr dankenswert, als der Verſuch, das Irrationale der Muſik auch zum Auge ſprechen zu laſſen, und als überhaupt die Bemühung, aus der Frugalität des heutigen Bühnenbildes herauszukommen. Willi Wolfradt.

Nachtrag zu: Das geiſtliche Schauſpiel des Mittelalters und das gemalte Bild bei Meiſter Bertram von Minden

Von Alfred Rohde-Hamburg.

Durch ein Verſehen wurde die unten wiedergegebene ſchematiſche Zeichnung des Hamburger Petrialtares in dem Aufſatz Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft, XV. Jahrg, Heft 7—9, S. 173—179 fortgelaſſen, wodurch der Sinn eines Abſatzes, S. 176, nicht verſtändlich werden konnte. Der betreffende Abſatz ſei daher hier im Zuſammenhang mit der Zeichnung, auf die ſich die Abbildungsbezeichnung 7 bezog, noch einmal angeführt:

Die weitere Auswahl der Bilder des Petrialtares (Abb. 7) zeigt das Prinzip der Gegenüberſtellung, wie ſie die damalige Bühne liebte. Nicht ſo reſtlos klar erſcheinen die Szenen aus dem Leben der Patriarchen. Immerhin hat es den Anſchein, als ob der Schöpfung ein Bild der Zerſtörung gegenübergeſtellt werden ſollte (Kain und Abel, Abrahams Opfer, die Sintflut, Jakobs Betrug!). Deutlicher fügt ſich die Geſchichte der Maria (Verkündigung bis Flucht nach Ägypten) als Gegenſtück an den Sündenfall an, der eigentlich hier eine Geſchichte der Eva iſt. Das reizende Wortſpiel von Eva und Ave (Ave Maria!) lag dem mittelalterlichen Geiſte nur zu ſehr am Herzen, und der Maria wird gern der Sündenfall entgegengehalten, um ihre Reinheit, trotzdem ſie ja auch nur eine Evastochter iſt, ans Licht zu rücken. So erſcheint hier die Geſchichte des erſten Paares als eine Präfiguration. Dieſe Deutung — immer im Hinblick auf die Myſterienbühne — erklärt zugleich die Teilung des ganzen Bildfeldes in vier Gruppen (Schöpfung — Zerſtörung; Sünde — Erlöſung) zu je ſechs in ſich geſchloſſenen Bildzyklen, von denen nur die Gruppe der Patriarchen etwas ſtark lückenbüßend erſcheint. Die Zuſammenziehung dieſer ſcheinbar ſo heterogenen Themen zu einem Altar, die meines Wiſſens vergebens ihr Analogon ſucht, findet ſo ihre natürliche Erklärung. Daß die Auswahl nicht willkürlich war, ſcheint mir durch die klare Teilung des Altares in vier Bildgruppen hinreichend bewieſen zu ſein.

Berlin

In der Generalverſammlung der Freien Sezeſſion vom 12. April wurde beſchloſſen, die Wahl des Vorſtandes auf den Herbſt des Jahres zu vertagen. Die nächſte Ausſtellung ſoll im Frühjahr 1924 ſtattfinden.

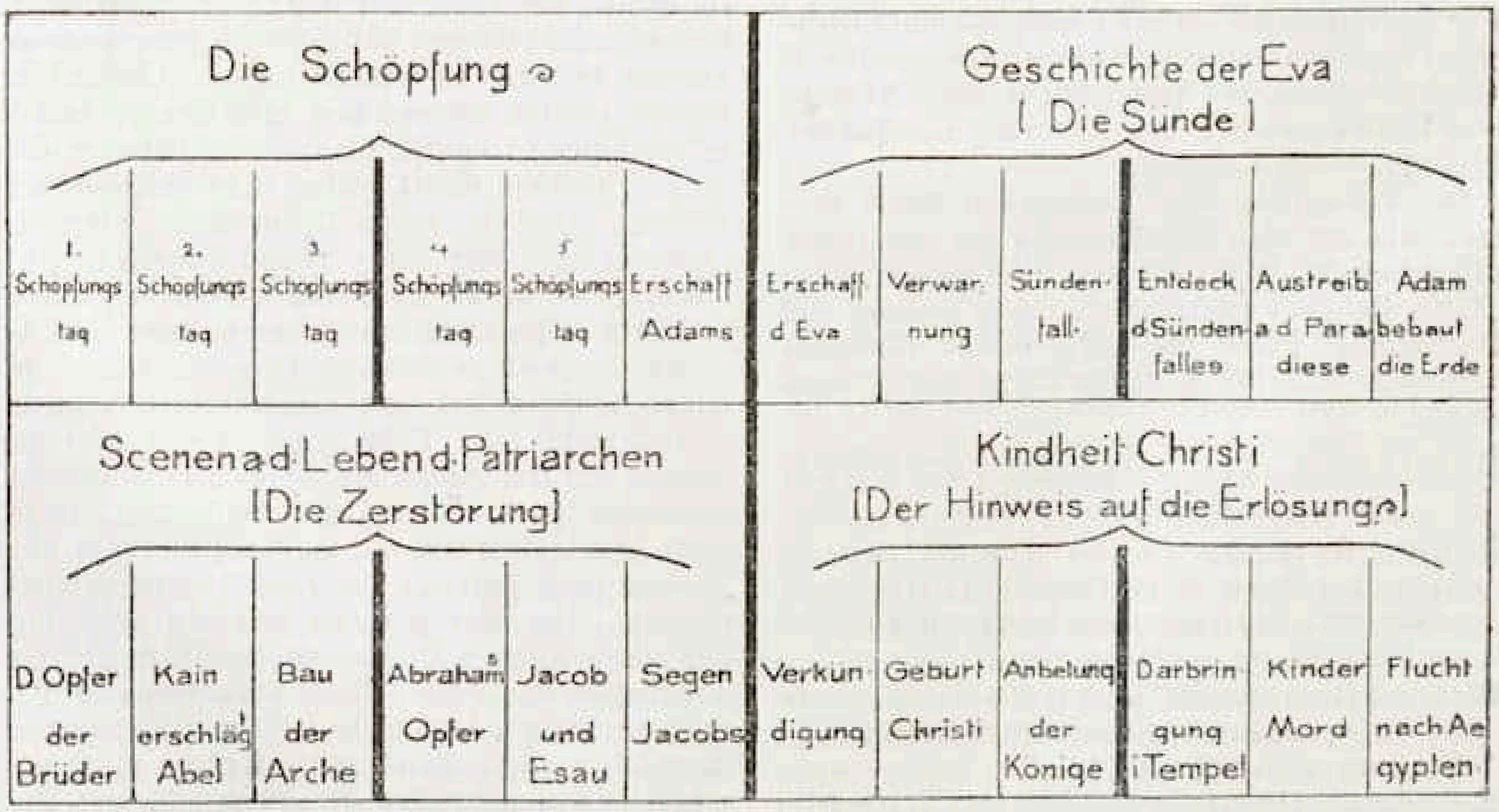


Fig. 7. Schema des Hamburger Petrialtares. Hamburg, Kunſthalle.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Am 8. und 9. Mai findet in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus eine Versteigerung ostasiatischer Kunst statt, die angesichts der Tatsache, daß heute China und Japan im Mittelpunkt der Kunstbegeisterung stehen, vor allem aber deshalb, weil es sich um Gegenstände der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen handelt, im In- und Auslande das größte Interesse erwecken wird. Schon zum zweiten Male sind die Berliner Museen gezwungen, ostasiatische Kunstwerke versteigern zu lassen. Die große Versteigerung im Februar 1921 wird vielen noch im Gedächtnis sein. Sicher ist diesmal den Museen der Schritt noch schwerer geworden, nur der bittere Zwang, Mittel zur Instandsetzung der Räume im alten Kunstgewerbemuseum, wohin die Sammlung nach vorläufiger Zurückstellung der Dahlemer Pläne kommen soll, zu beschaffen, wird sie zu diesem schweren Schritt veranlaßt haben. Für den Käufer ergibt sich freilich damit die Aussicht, besonders gewählte Kunstgegenstände ersteigern zu können. Der Katalog enthält nur 431 Nummern, unter denen wohl alle Zweige ostasiatischer Kunst vertreten sind. Besonders hingewiesen sei auf die Kollektion von Lacken, Töpfereien und Metallarbeiten, die in solcher Qualität in Deutschland wohl noch nie auf den Markt kamen. Daneben gibt es Skulpturen, Malereien, besonders Handzeichnungen und Skizzenbücher, Bronzen, darunter einige Sakralgefäße und Spiegel, Lederarbeiten, Masken u. a. m. So ist alles dazu angetan, um die Versteigerung zu einem wichtigen Ereignis auf dem Kunstmarkt zu machen.

Daran anschließend kommen am 11. Mai einige europäische Antiquitäten, und zwar Möbel verschiedener Stilarten, Teppiche, Porzellane, Fayencen, Textilien, Skulpturen sowie alte Gemälde, zur Versteigerung.

Bonn

Vom 1. bis 5. Mai versteigert M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber P. Hanstein & Söhne) eine rheinische Schloßbibliothek sowie die Büchersammlung aus dem Nachlasse des † Geh. Sanitätsrats Dr. Dormagen, Köln. Der 3017 Nummern umfassende stattliche Katalog enthält eine schöne Sammlung von Handschriften, Inkunabeln, Holzschnitt- und Kupferstichwerken, alten Drucken (z. B. Ortelius: Theatrum orbis terrarum. Antwerpen: Plantin 1579 und Plantin-Moretus 1601), Einbänden aus älterer und neuerer Zeit, Geschichte (Rheinland, Westfalen), deutscher und ausländischer Literatur, Kunst, Geographie und Reisewesen usf. Aus der großen Zahl der Werke greife ich nur einige heraus: Sibmachers Teutsches Wappenbuch, 5 Tle, Nürnberg, 1657—67; Encyclopédie von Diderot und d'Alembert, 17 Bde.; eine Reihe sehr seltener Flugschriften; Lafontaine, Contes et Nonvelles mit Kupferstichen von Charles Eisen und Choffard, Amsterdam (Paris) 1762; Theod. de Herxen: Exercitium dominice passionis ... Deventer, Jakob de Breda, 2. Mai 1492 (Hain 8533) und als das kostbarste Stück ein vorzüglich erhaltenes Blatt (Buchstabe T und V) aus Gutenbergs Catholicon (Mainz 1460)! Rodenberg.

Frankfurt a. M.

Im Hause der Firma Joseph Baer & Co., Hochstraße 6, versteigern die Firmen Joseph Baer & Co. und J. Kaufmann vom 14. bis 18. Mai die Bibliothek Ernst Magnus, die eine ganz hervorragende Sammlung deutscher Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, darunter Erstausgaben der Klassiker und Romantiker in seltener Vollständigkeit, enthält. Der Bücherfreund wird, soweit er nicht selbst an der Versteigerung teilnimmt, dem Ergebnis derselben mit Spannung entgegensehen. Der 2104 Nummern zählende, sehr sorgfältig bearbeitete Katalog führt uns wahre Schätze vor. Allein der Abschnitt Goethe umfaßt die Nummern 277—842. Ganz besonderes Interesse erregt eine Originalzeichnung Goethes (Bleistiftzeichnung auf Büttenpapier: 22,5×18,5 cm), die am 15. Mai, mittags 12 Uhr, versteigert wird. Sie stammt aus dem Besitz Bettina v. Arnims, und wurde von dieser laut Notiz auf der Rückseite Joseph Joachim geschenkt, der Anfang der fünfziger Jahre Bettina in Weimar kennenlernte. — Die Bibliothek von Regierungsrat Ernst Magnus, dem Freunde Erich Schmidts, ist, wie es in dem von Karl Viëtor geschriebenen Vorwort heißt, „nicht durch blinden Sammeleifer zusammengerafft, sondern mit genauer historischer Kenntnis und literarischem Enthusiasmus gesammelt worden". Der Geschlossenheit dieser Sammlung hat auch der Katalog durch sorgfältige detaillierte Gliederung der einzelnen Abschnitte durchaus Rechnung getragen. Die Versteigerung ist jedenfalls ein Ereignis auf dem Büchermarkt.

Rodenberg.

St. Gallen

Wie wir hören, gelangt die bekannte Textilsammlung L. Ikle zur Auflösung und wird die erste Abteilung im Herbst dieses Jahres von den Firmen H. Messikommer, Zürich und Hugo Helbing, München in Zürich zur Versteigerung gebracht. Bei den erlesenen Schätzen, die die Sammlung umfaßt, wird diese Auktion einem allgemeinen Interesse begegnen.

Köln

Zur Eröffnung ihres neuen Salons bringt die Firma Lempertz eine Kollektion erstrangiger Gemälde neuzeitlicher und älterer Meister

zum Angebot, in einer Qualität, wie sie sich heute nur noch selten in einer Auktion vereinigt findet, in der Hauptsache Beiträge aus deutschem Museumsbesitz. Die Auktion ist für den 8. Mai dieses Jahres vorgesehen. In gedrängter Auslese nennen wir nachstehend nur einige Werke, die aus dem reichen Inhalt des Katalogs besonders hervorleuchten: C. F. Deiker, Große Sauhatz; Charles Webb, Die Pachtzahlung; V. Stoltenberg Lerche, Mönche bei der Weinprobe; Oskar Begas, Caritas; Gustav Süs, Fuchs im Hühnerhof; R. S. Zimmermann, Der Schrannentag; Anton Braith, Der gestörte Botaniker (Tierstück); A. M. Askevold, Kuhherde in norwegischer Landschaft; G. A. Raßmussen, Norwegischer Fjord; Ed. von Grützner, Dominikanerpater; Rud. Jordan, Die Klostersuppe; Gustave Courbet, Landschaft bei Ornane; K. Becker, Dichterkrönung Ulrichs von Hutten; Anton Burger, Waldlichtung mit Jäger; Christian Köhler, Mirjams Lobgesang; Fritz Neuhaus, Friedrich Wilhelm I. und die Salzburger Protestanten; P. P. Rubens, Johanneskopf (Studie in Öl); Willem Honthorst, Großes Familienbild; Caspar Netscher, Bildnis einer Hofdame; Abr. Govaerts, Landschaft mit Figuren usw.

Amsterdam

Im „Gebouw voor Beeldende Kunst" in Amsterdam, Vondelstraat 80 findet am 1. Mai 1923 eine Versteigerung orientalischer Kunstwerke statt. Der reich illustrierte Katalog führt in erster Linie eine Reihe von Buddhafiguren auf, die zum größten Teile Werke japanischer Holzskulptur sind. Sie sind wohl nicht sehr alt, zeichnen sich aber durch gute Erhaltung aus, nicht nur der Figuren selbst, sondern auch der sonst oft beschädigten oder ganz verlorenen Accessorien, wie der Sockel, der Heiligenscheine usw. Ein Jizo (Fig. 44) verdient als ein charakteristischer Vertreter der verhältnismäßig selten nach Europa gelangten japanischen Steinbildwerke besondere Erwähnung. Die japanische Kleinplastik ist durch eine Anzahl von Netsuke repräsentiert, von denen eines, ein ruhender Stier, den berühmten Namen des Tomo-Tada trägt. Die meist blau auf weiß dekorierten chinesischen Porzellane gehören dem 18. und 19. Jahrhundert an; die japanischen Fayencen sind Beispiele der sogenannten Satsuma Ware. Ihnen schließen sich einige japanische Lackarbeiten, Schreibkästen und Inro, an. Unter den Bronzen fällt eine buddhistische Tempelglocke auf, die in einem sehr schön aus Ebenholz geschnitzten Gestelle hängt (Fig. 223). Liebhaber von Prunkstücken werden sich für die beiden in Gelbbronze mit Cloisonné ausgeführten, von Elephanten getragenen Tempellampen (Fig. 224) interessieren. Auch die in Europa beliebten japanischen Reproduktionen alter chinesischer Sakralvasen sind in mehreren Exemplaren vorhanden. Schließlich ist eine Auswahl von überaus reichen Seidenstickereien aus chinesischen Tempeln, zum Teile von sehr stattlicher Größe, und eine Reihe von orientalischen Teppichen zu erwähnen, unter denen sich auch vier chinesische befinden.

Neue Kataloge

Rudolf Bangel, Frankfurt a. M. Versteigerung von Gemälden alter Meister aus der Sammlung des Frh. Adolf v. Holzhausen und aus Museumsbesitz. Antiquitäten eines süddeutschen Sammlers: Teppiche, Gobelins, Möbel, Bronzen, Porzellan, Fayencen, Gläser, Asiatica, Holzplastik. Katalog 1042 mit 20 Tafeln und Vorwort von G. Swarzenski. — Die Antiquitäten sind gut, doch liegt der Nachdruck auf den Gemälden, vor allem den holländischen. Es werden u. a. bezeichnete Stücke von Elsheimer, van Goyen, Aest v. d. Neer, Molenaer, W. Kalff, J. v. d. Heyden, E. v. Heemskerk usw. katalogisiert. Über das Ganze ist zu sagen, daß heute so viele Qualitäten zugleich nicht mehr häufig auf den Markt kommen. W.

v. Zahn & Jaensch, Antiquariat, Dresden. Katalog 301. Kunstgeschichte. Malerei, Skulptur, Graphische Kunst, Kunstgewerbe. — Unter den 1099 Nummern sind zahlreiche seltene Werke, besonders solche über Kunstgewerbe.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **9**	11. Mai	Heft **9**	3. Mai
„ **10**	24. Mai	„ **10**	17. Mai
„ **11**	7. Juni	„ **11**	31. Mai

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DANEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Christian Rohlfs

Von CARL EMIL UPHOFF | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Christian Rohlfs, den 22. Dezember 1849 zu Niendorf in Holstein geboren. Leidvolles Siechtum beschwerte sein Jünglingsalter; eröffnete ihm, der sonst wohl wie seine Vorfahren zur bäuerlichen Fron gezwungen worden wäre, aber auch den Weg zur Kunst, und erwies sich also, wie so oft das Unglück im Menschendasein, als ein im Verborgenen glückhaftes Geschick.

Als er, eben fünfundzwanzigjährig, endlich aus der Enge der Heimat ausbrechen konnte, glühte im Westen schon die hohe Morgenröte einer neuen Epoche der Malerei. Aber in Deutschland hieß noch das erste Schicksal, das der Jungen wartete, Akademie. Und für Rohlfs insbesondere: weimarische Akademie, d. h. Epigonenhaftigkeit bis zur Groteske. Arm wie er war und siechen Körpers, schwerfällig in seinem nordischen Bauernblut und nicht leichter beweglich geworden durch jahrelange Stubenhaft, blieb ihm keine Wahl, zu bleiben oder nicht, zu wechseln Ort mit Ort oder gar Land mit Land. So bedeutete für ihn der Gang nach Weimar im Grunde nur Wechsel von Gefängnis mit Gefängnis. Die Kunstferne hier war kaum weniger groß wie im Heimatdorf zwischen den beiden Seen. Rohlfs mußte ein gutes Vierteljahrhundert in Weimar ausharren. Mußte, denn nirgendwo sonst gab es für ihn auch nur eine Dachstube —, nirgendwo sonst Schaffensmöglichkeit.

Solches Geschick konnte nur eine Kraft von besonderem Ausmaß ertragen —, solche jahrzehntelange, mit jedem unakademischen Pinselstrich gefährlicher werdende Bedrohung mit dem Verluste großherzoglicher Gnadenfülle, aus deren Reichtum Rohlfs ein Freiatelier gewährt wurde. Aber immerhin ein Freiatelier —, ein Dach überm Kopf, zusamt mit dem bei den guten Bürgern etwas geltenden Ruf, fürstlicher Förderung für wert befunden zu sein. (Wahrscheinlich war es sogar dieser Ruf, der ihm das Brot für den Magen und die Farbe für die Palette wenigstens insoweit garantierte, daß kein lebensgefährlicher Mangel an Beiden eintreten konnte.)

Aus dieser langen weimarischen Prüfungszeit wurde Christian Rohlfs, als Zweiundfünzigjähriger, durch die Aufforderung von K. E. Osthaus erlöst, nach Hagen zu kommen und der zu gründenden Folkwang-Malschule vorzustehen. Osthaus, von guten, für den französischen Impressionismus begeisterten Beratern angeleitet, war gerade dabei, die Folkwang-Galerie auszugestalten, welche nachmals zu Weltruf gedieh und in diesen Tagen ein so beklagenswertes Ende fand. Dieser Mäcen war voll guten Willens und dies war gut. Als besser aber noch stellte es sich für den herbeigerufenen Rohlfs heraus, daß Weimar ihm die Kraft zum Entsagen und zähen Ausharren nicht genommen hatte; denn nun mußte sie sich noch tief bis in sein siebentes Lebensjahrzehnt hinein bewähren. Die Folkwang-Schule blieb ein nicht durchführbarer Plan; es fehlten alle Vorbedingungen für ihr Gedeihen. Rohlfs war mit der entscheidenden Entfaltung seiner Kunst —, Osthaus mit der Verfolgung seiner kulturellen Ideen übermäßig beschäftigt. Obendrein durch Armut und Reichtum, Entbehrung und Fülle zu verschiedener Gesinnung gezwungen, gingen beide Männer verschiedenste Wege, blieben sich innerlich fremd und trennten sich schließlich, indem Rohlfs nach München umsiedelte. Dies geschah 1910. Aber zwei Jahre später mußte er wieder zurück, weil er sich in den damaligen ganz veräußerlichten Münchener Kunstgeist nicht einzubürgern wußte. Es war für den Heimatlosen eine schwere Rückkehr; doch es blieb ihm keine Wahl, denn noch immer war sein Leben auf nichts gestellt und sein Können wurde ihm von den Kunstpäpsten nach wie vor bestritten.

Wie es geschah, daß dann endlich die Schicksalswende für den Altgewordenen kam, dies ist bislang im Unklaren geblieben; hier aber mag es nun aufgedeckt werden.

Das Leben würde einen Verrat an sich selber begangen haben, wenn es diesem Schaffenden und seinem Werke versagt haben würde, sich durchzusetzen und einen vollen

Sieg zu erringen. Denn hier iſt ein Menſch, der wie ſelten einer dem Daſeinsgrundgeſetz gemäß lebte und handelte, welches lautet: Sei fruchtbar —; laſſe alles, was in dir und an dir iſt und was von dir kommt, vom Willen zur Fruchtbarkeit erfüllt ſein.

Ja, Rohlfs iſt gleich einer Ackerſcholle: erfüllt —, faſt unmäßig voll von Fruchtbarkeit —, durchpulſt in allen Faſern von dieſem einen und einzigen Willen zum Schaffen, Schöpfen, Erzeugen, der, ſolange die Geſchöpfe ſich zu ihm bekennen, ihnen Macht zu göttlichem Tun verleiht —, deſſen Ermattung oder Nichtbefolgung aber das Verkommen und ſchließliche Auslöſchen von Körper und Geiſt zur entrinnbaren Folge hat.

So unerbittlich nun, wie das Leben — dieſe eine und einzige Allmacht in der unendlichen Welt — den vom Willen zur Unfruchtbarkeit —, zur Zerſtörung beſeſſenen Geiſt der Menſchen in dieſen Tagen zum Auslöſchen verdammt, ſo folgerichtig beſchert er dieſen Chriſtian Rohlfs als einem der Wenigen, die ſein Geſetz nicht verraten haben, dieſen köſtlichen Sieg: daß er im Patriarchenalter noch ſchaffenskräftig iſt wie von den Jüngſten einer, und daß er, nun auf einmal in die Front der Jüngſten eingerückt, den Sieg für ſein Schaffen erzwingt.

Hier iſt alſo ein Ereignis von wegeweiſender Bedeutung, verknüpft an den Namen Chriſtian Rohlfs; es kann nicht hoch genug angeſetzt werden. Hier geſchieht in einem Menſchen eine glückhafte Vollendung, vor deren Größe man ſich erſchüttert neigen darf, und erheben zugleich in der gewiſſen Zuverſicht, daß noch nichts und ſo lange nichts verloren iſt, als der Menſch den ſchöpferiſchen Willen in ſich nicht untergehen läßt. —

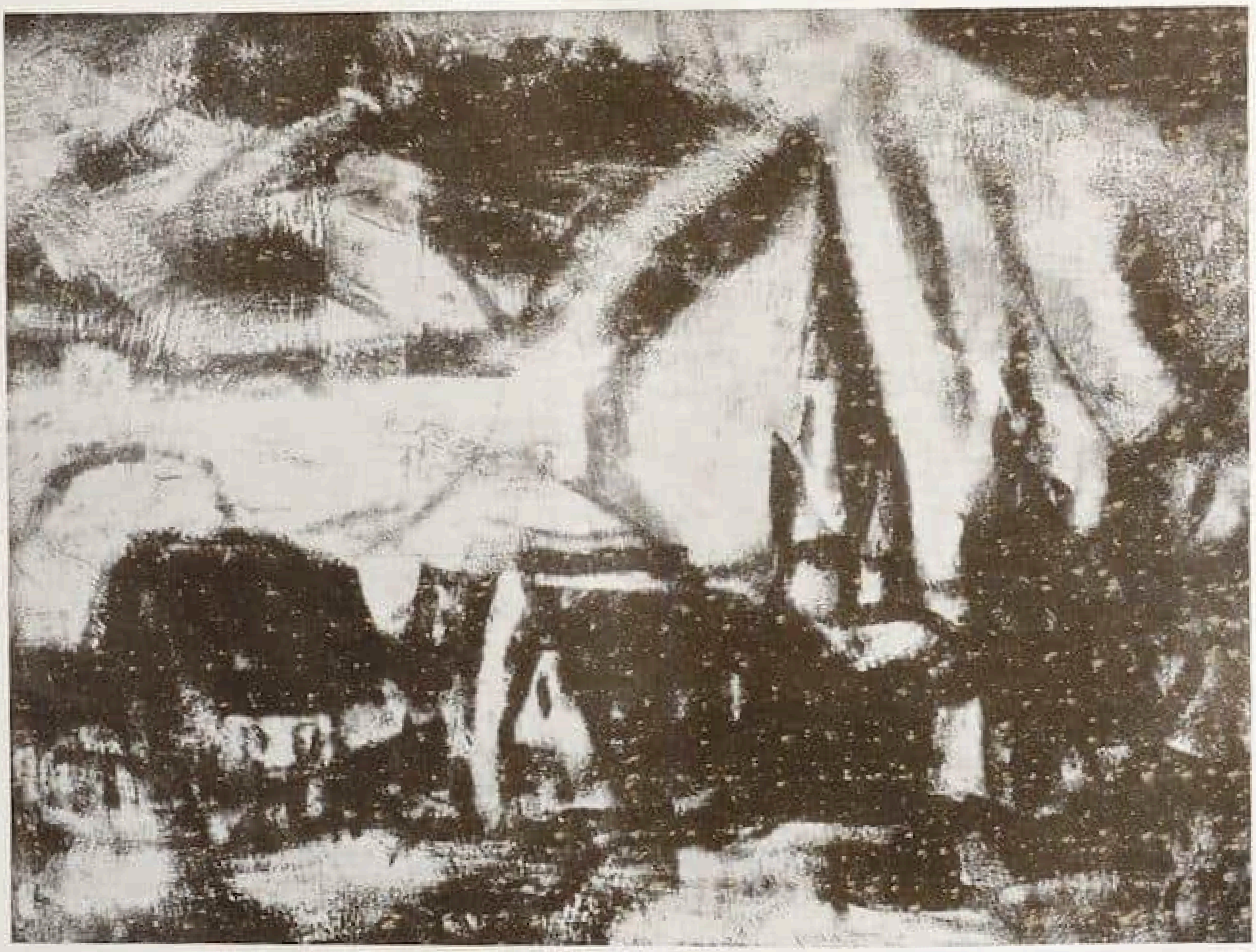
Rohlfs wird den Hinweis auf dieſe Seite ſeiner Führerſchaft vielleicht befremdet vernehmen, denn er hat doch „nur ein anſtändiger Menſch und guter Maler" ſein wollen. Der Ehrgeiz, ſo und ſo ein anerkannter Führer zu ſein, iſt ihm unter den tauſend Kämpfen ſeines Lebens gänzlich abhanden gekommen. Er darf auch unbeſorgt darum, daß er ſeiner Führerſchaft wegen zu guter Letzt noch in Anſpruch genommen werden könnte, ſein ergrautes Daſein zu Ende ſchaffen. Die Menſchen ſind von falſchen Führern ſo viel betrogen worden, daß ſie vorderhand die echten mit den unechten über einen Kamm ſcheren. Sie wollen vom Führertum nichts mehr wiſſen; lieber ſich ſelber Verhängnis ſein.

* * *

Es erging Rohlfs ſo wie der Scholle, aus der er erwuchs; er mußte wie ſie tief durchpflügt werden, damit das Zähe ſich lockerte und ſchließlich reif wurde, reiche Frucht zu bringen. Für ihn war ein unbeirrbares Durchhalten geboten, denn er kam nicht als ein Sprößling von durchkultivierten, geiſtig hochſtehenden Vorfahren zur Kunſt, ſondern eben als ein Bauernſohn, der mit dem Abc beginnen mußte und der ſehr wahrſcheinlich von der Akademie eine Vorſtellung hatte wie von einem Heiligtum, in dem das Wiſſen um die Kunſt nur von Auserwählten gehütet und den Schülern mitgeteilt würde. Man muß ſich den jüngeren Rohlfs durchaus ſo naiv und faſt wundergläubig vorſtellen, weil doch, wenn es ihm vorher bewußt geweſen wäre, welche Bewandtnis es eigentlich mit den Akademien in den ſiebziger Jahren hatte, er ſicherlich den Weg nach Weimar nicht gewagt hätte. Denn dort konnte ihn ſchlechterdings nichts anderes erwarten als Entbehrung und Hemmung jeglicher Art. Erſtlingswerke zu ſchaffen, die bereits den Meiſter ankündigten; dies wäre ihm mit Gewißheit eher zwiſchen den vier Wänden des väterlichen Hauſes als in Weimar möglich geweſen. Aber zugleich hätte dann für ihn auch die Gefahr beſtanden, welcher heute ſo viele von den Jungen erliegen: mit dem zuerſt zu beginnen, was doch ſchließlich erſt zuletzt getan werden kann, und ſo ſich vorſchnell auszugeben.

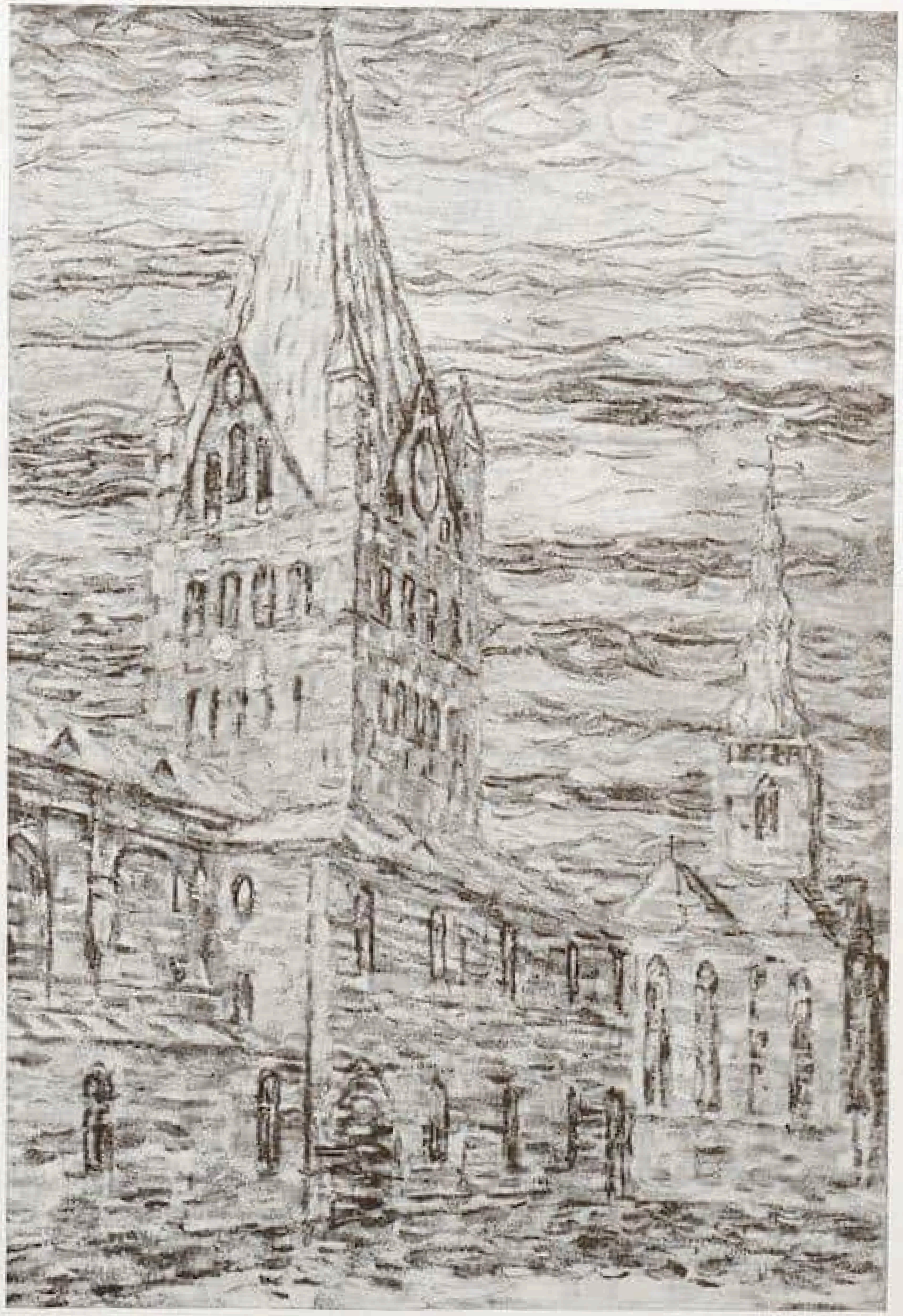
Wie die gleichzeitig neben ihm Lernenden und Schaffenden brachte er es alſo in den Weimarer Jahren auch nur dahin, tüchtige Bilder zu malen, in denen ein achtungswertes Können und ernſtes Streben, nicht aber das Genie zum Durchbruche kommt. Wenn dies geſchehen ſollte, ſo mußte auch bei ihm wie bei allen Jenen, die aus der

Christian Rohlfs. Am Steinbruch bei Weimar. 1884.



Christian Rohlfs. Stadtbild (Soest). 1916.

Christian Rohlfs. Wald. 1900.



Christian Rohlfs. Patroklusdom (Soest). 1906.

Tiefe kommen, durch irgend ein schicksalhaftes Ereignis der glimmende Funke zur Flamme geschürt werden; zur Flamme, die mächtig genug war, das ganze Wesen umzuschmelzen, und so auf jene Stufe zu bringen, deren Erlangung notwendig ist, um groß zu sein und Meisterliches schaffen zu können.

Es gab und gibt Künstler — und zu ihnen zählen die genialsten —, auf die das Leben andauernd seine härtesten Gewitter niederprasseln lassen muß, weil sie nur im titanischen Kampfe mit dämonischen Mächten zugleich das Beste von sich geben. Es gibt andere — und zu ihnen gehört Rohlfs —, die werden in eine Presse genommen, deren Druck sich langsam verstärkt, bis eines Tages — gereizt durch irgendeine Begebenheit — der Genius sich mit einem Ruck dem ihm unerträglich gewordenen Zwange entwindet.

Für Rohlfs genügte das erste Sehen von ein paar Bildern des Claude Monet, um sein Temperament zu entfesseln —, ihm den eigentlichen Sinn seiner Malersendung zu enthüllen. Dies war im Jahre 1897. Von da an hört das Guthandwerkliche auf, für sein Schaffen kennzeichnend zu sein, und er beginnt um die Beherrschung der Farbe als dem Urelement der Malerei zu ringen. Nun gewinnen seine Bilder so außerordentlich an Charakter, daß er für die Weimarische Akademie schnell unmöglich wird. Der Großherzog entzieht ihm in allerhöchstem Unwillen das Freiatelier: „Solche Leute kann Ich an Meiner Akademie nicht brauchen!" Und Rohlfs ist nunmehr bald ganz seinen eigenen Mitteln und Kräften preisgegeben.

Seine Berufung durch Osthaus, einige Jahre später — 1902 — dokumentiert bereits die Tatsache, daß man ihn auf Grund seiner neuen Art für fähig hält, dem französischen Impressionimus Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Aber er tut dies auf eine andere Weise, als es von ihm erwartet wird. Er läßt — bei der hohen Schätzung — die Franzosen Franzosen sein, löst sich völlig los von jeglicher Schule und Tradition und ist nun ganz und gar Revolutionär —, muß es sein, weil er keiner Tradition entstammt, sondern höchstens selber eine schaffen kann.

Und jetzt erst beginnt sein Tun ihm selber bedeutsam zu werden. Er merkt es endlich aus den Widersprüchen, die es findet —, an der bis zur Tollheit gehässigen Kritik, die überall an seinen Werken geübt wird, wo sie — sozusagen als Abschreckungsmittel oder als Zeichen der Gottverlassenheit eines begabten deutschen Künstlers gezeigt werden — daß er eine große, besondere Aufgabe zu erfüllen hat: die Malerei durch Befreiung von Schule und Tradition zu einem ganz neuen Ereignis zu machen.

Wie aber soll er dies durchsetzen? Wie all der Nöte Herr werden, die ihm seine endlich ganz klar vor Augen stehende Sendung noch zu überwinden aufgeben wird? Wie sich stärker erweisen als die sich nun erst recht gegen ihn erhebenden Widerstände? Er hat keine mächtigen Freunde und ist selbst zu allem anderen geschickt, als sich selber zu propagieren. Die Versuche von ein paar Anhängern, sich in Wort und Schrift für ihn einzusetzen, schlagen fehl; man geht über sie, die an ihn glauben, wie über ihn selber achselzuckend hinweg. Es scheint immer mehr, daß er als „Eigenbrödler" und „Aneigner", wie er genannt wird, für die Dauer verkannt bleiben soll.

Hier nun kommt ihm seine außerordentliche Produktivität entscheidend zu Hilfe und sein wundervoll klares, einfaches Menschentum wirbt für ihn. Zahllose Blätter und Bilder entstehen Tag für Tag und Jahr für Jahr in seiner engen Werkstatt im Museum Folkwang. Er beschickt unverdrossen Ausstellung um Ausstellung —, streut wie ein Sämann seine Saat geduldig aus, beschenkt jeden, der ihn durch ein wenig Freude an seinen Werken erfreut, gibt die köstlichsten Werke für geringstes Entgelt zu hunderten fort, zufrieden, wenn er davon sein Brot hat, Leinwand, Papier und Farbe. Er kann es sich leisten, als einer der Ärmsten doch auch einer der Generösesten zu sein —, er kann den reichsten Besucher beschämen und mit seiner wortlosen Vornehmheit den Kennerprotzen zum Schweigen bringen. So wirbt er für sich absichtslos tagaus-tagein, jahraus-jahrein, verschwendet seine Werke und in ihnen seine Seele an die Welt, bis

ſie ſich ihm mählich, auf ſo eigene, zähe und edle Weiſe überzeugt, zuwendet und die Meiſterſchaft nicht mehr ernſthaft beſtreitet.

* * *

Die Zeit iſt vielleicht nicht ſo fern, wo es als nicht zuviel geſagt gelten wird, daß die Rohlfſche Malerei den Gipfelpunkt von dem darſtellt, was aus der gänzlichen Loslöſung von Schule, Überlieferung und Programm entſtehen konnte. Sie hat, zuerſt im Geiſte und dann, immer klarer hervortretend, in ihrer Erſcheinung, eine ganz andere Haltung als die Malerei der Deutſchen und Franzoſen ſeiner Zeit.

Da iſt die Simplizität ſeiner Bildmotive, die einem beſonders deutlich wird, wenn man z. B. — ganz abgeſehen von den deutſchen — die Werke der franzöſiſchen Impreſſioniſten zum Vergleich heranzieht. Wieviel Landſchaft —, welcher Aufwand bei der Kompoſition von Stilleben und Figurenbildern hier —, welche Knappheit bei Rohlfs! So ganz abſichtslos, wie der Bauer das Stück Erde geſtaltet, auf dem er ackert und hauſt, verfährt er beim Bildaufbau. Man trägt ihm ein paar Blumen ins Haus, und ſo, wie ſie ihm hingeſtellt werden, verhilft er ihnen in ſeinen Aquarellen zu dauernderem, vergeiſtigtem Blühen. Seine körperliche Schwerbeweglichkeit hindert ihn daran, in der Landſchaft auf „ſchöne Motive“ Jagd zu machen. Er bringt auf die Leinwand, was in erreichbarſter Nähe iſt und ſchafft aus dem Dürftigſten ein vollgültiges Bild; oder eine Reiſe irgendwohin erfüllt ihn mit einer Fülle von Landſchaftsgeſichten, die dann ſpäter im Atelier farbig aufglühen. In den Jahren um die Jahrhundertwende ſind es noch die impreſſioniſtiſchen Probleme, durch deren Löſung hindurch er zum Bilde vorſtößt; man findet ihn derzeit den Sommer über hauptſächlich in der Gegend von Weimar und in Soeſt, ſpäter mehr in Oberbayern. Aber er arbeitet ſich wie von der Akademie ſo auch von der impreſſioniſtiſchen Programmatik frei und gewinnt intuitiv immer mehr die Einſicht, daß die Natur ringsum mit allen ihren Geſchöpfen ein einziges gewaltiges Lichtgebilde iſt, welches des Künſtlers Auge aus ſich heraus in die Welt hinein projiziert, und daß die Farbigkeit dieſes Lichtgebildes nirgendwo anders ihren Urſprung hat, als in der Seele des Schaffenden.

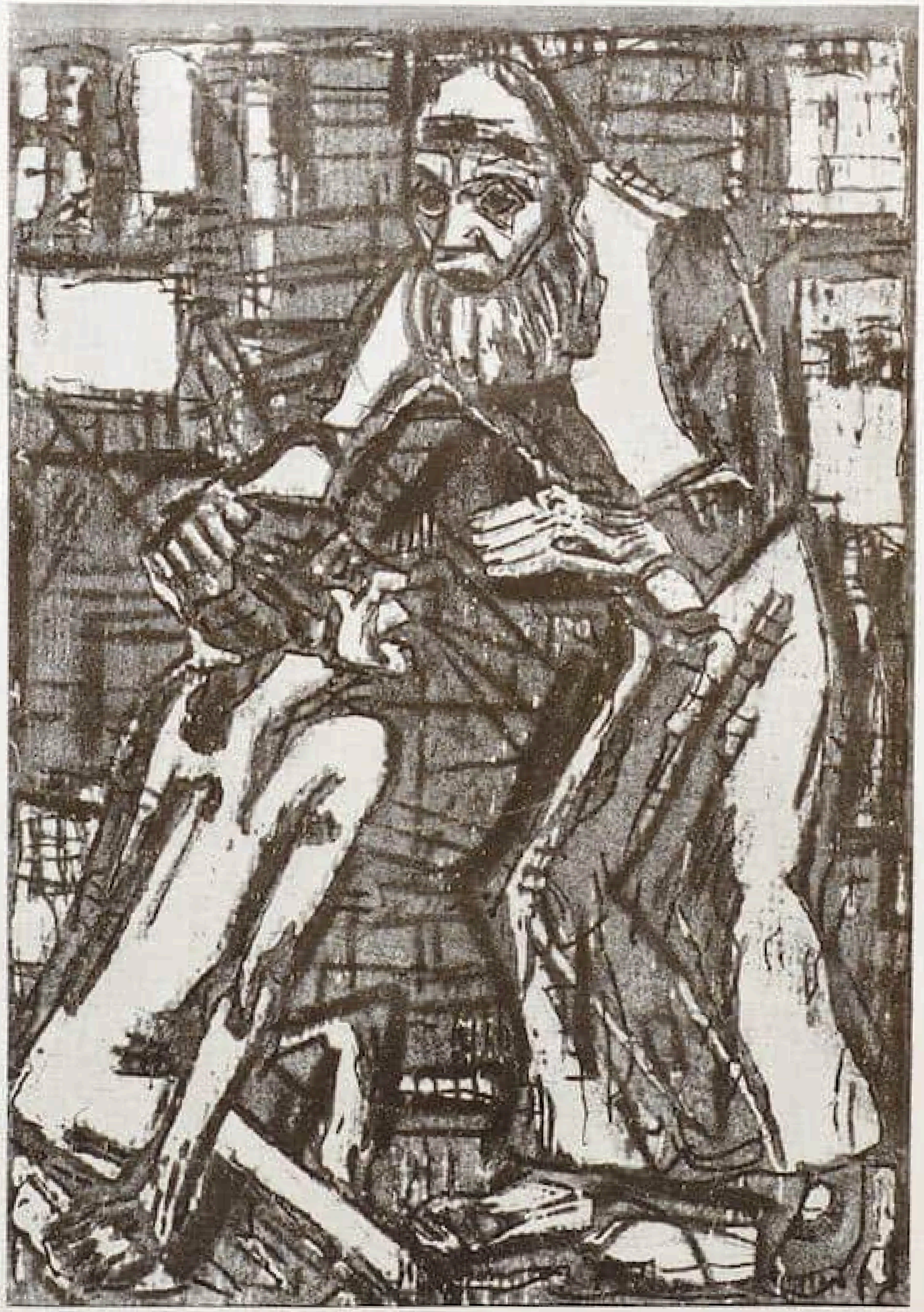
Dieſe Einſicht — er hat ſie nie in Worten, aber immer prägnanter in ſeinen Werken ausgeſprochen — macht Rohlfs ganz ſelbſtändig, bringt ihm die Meiſterſchaft. In ihr liegt die Beſonderheit ſeiner Malerei begründet. Er hat ſich nun zum ſouveränen, ſchöpferiſchen Geſtalter einer Lichtwelt — der Rohlfsſchen Lichtwelt — erhoben und läßt ſie in tauſend farbigen Gebilden aufſprühen, aufglühen, aufjubeln. Die Farbe, bis dahin in der Malerei ein dienendes Mittel zur koloriſtiſchen Weitergeſtaltung von Formen, Ideen, Geſichten, wird durch Rohlfs zur abſoluten Herrſcherin erhoben, die von ſich aus die Ideen, Formen, Vorſtellungen erſchafft. Es kann nun keine Idee, kein Erlebnis mehr Bild werden, bis die Einordnung in die Geſetze der Farbe geſchehen iſt. Man vergleiche, um dies ganz verſtehen zu lernen, die Soeſter Bilder (um 1904—1907), mit denen, die etwa zehn Jahre ſpäter zu entſtehen begannen: in jenen noch immer die Farbe dienend zur Weitergeſtaltung geſehener Dinge —, zur Löſung noch nicht überwundener Probleme —, in dieſen die Farbe über die Formen, Ideen, Probleme durchaus gebietend, mitunter ſie faſt überbietend, faſt zerſprengend, ſo daß der Meiſter ſie oft durch mächtige Gegenaktion: ſtarken Kontur, kräftige Gegenfarbe, ins Begrenzte, Geformte zurückzwingen muß.

Die Werke, in denen dies Ereignis wurde, ſind Rohlfs ſtärkſte, ureigenſte Leiſtungen; ſie ſind Malereien — Lichtgebilde — in reinſter Ausprägung. Sie ſind auch Gipfelpunkt des maleriſch Möglichen; es gibt auf dieſem Wege kein eigentliches Weiter mehr, ſondern nur die Möglichkeit zur Vertiefung, Durchbildung und Anwendung des zum erſten Male praktiſch Erkannten auf den verſchiedenen Gebieten der Malerei. Hiermit iſt Rohlfs gekennzeichnet einesteils als Beender und anderenteils als Eröffner einer

Christian Rohlfs. Eine Frage. 1919.

Christian Rohlfs. Petriturm (Soest). 1921.

Christian Rohlfs. Frauenkopf. Schnitt. 1918.



Christian Rohlfs. Der verlorene Sohn. Übermalter Schnitt. 1922.

malerischen Epoche, als Traditionsüberwinder und Tradtionsbegründer. Man wird, wenn es einmal einen Gesamtüberblick über sein Lebenswerk zu schaffen gilt, nur zur Klarstellung seiner Bedeutung gelangen können, wenn man den Weg weiter verfolgt, der hier in Kürze vorgezeigt wurde. Wollte man Rohlfs nicht so einschätzen, so würde man sich bald dazu genötigt sehen, in diesem Maler und seinem Werke lediglich eine Episode von möglicherweise gar nur anekdotischer Bedeutung festzustellen. Ein kurzer Blick aber nur über sein Leben und Schaffen läßt solche Wertung als absurd erscheinen. —

Neben dem reinen Maler lebt in Christian Rohlfs noch der Erzähler und Fabulierer. Von expressionistischer Ernsthaftigkeit bis zu derb-groteskem Humor reicht hier die Skala. Das Bäuerische erweist sich noch in ihm lebendig; seine erdige Welterfassung macht in Bildern, Aquarellen, graphischen Blättern bucklige Sprünge. Seine Graphik ist ein hier nicht zu erschöpfendes Kapitel. Es existieren zahllose Platten — Linoleum, Holz — mit zumeist nur wenigen Abzügen, die fast durchweg mit frei hineingebrachter Farbe zu Originalen weitergestaltet werden. (Hier wird sie lediglich als koloristisches Mittel benutzt!) Der Druck geschieht mit so primitivem Handwerkszeug, wie es nur ein Rohlfs sich ausdenken kann. Vielen Blättern ist ein bis zur Einfältigkeit eindeutiger Ausdruck eigen —, viele sind voll von höchstkultiviertem, differenziertestem Geist.

Zu guter Letzt wurde dem Siebzigjährigen noch das Glück zuteil, daß sich die Frau zu seinem oft bis zur Einsiedelei einsamen Leben gesellte. Durch manche von seinen Werken geht ein Ahnen davon, wie seinem Dasein neben vielem auch dies zu lange mangelte: von liebender Fürsorge umgeben zu sein. Nun kann er, von der sorgenden Treue des Weibes und von der verehrenden Liebe der Freunde seines Menschentumes und seines Schaffens umgeben, dieses aus tiefsten Bitternissen zu höchster Erfüllung emporgeschaffene Dasein zu Ende schreiten —, ein stärkster Zeuge dafür, daß wir Menschen uns nur ganz —, ohne Vorbehalt zum schöpferischen Leben als der einen und einzigen Allmacht bekennen lernen müssen, um aller Leiden, Ungewißheiten und Unvollkommenheiten Herr und Meister zu werden.

Carl Maximilian Mattern / Ein Würzburger Kunstschreiner des 18. Jahrhunderts

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von HEINRICH KREISEL*

Begünstigt durch die rege Bautätigkeit der Bischöfe kam in Würzburg im 18. Jahrhundert ein besonderer Möbelstil zur Ausprägung, der das typische Würzburger Möbel von anderen gleichzeitigen Erzeugnissen deutscher Möbelkunst durch eine gewisse Schwere der Proportionen, verbunden mit eigenwilliger Phantastik der Zierformen, unterscheidet. Da die Meisternamen dieser Blütezeit Würzburger Möbelbaus jedoch noch fast völlig im Dunkel liegen — von Zuschreibungen bestimmter Werke an einzelne Kunstschreiner gar nicht zu reden —, soll hier der Versuch gemacht werden, der künstlerischen Tätigkeit eines prominenten Vertreters dieser Zunft gerecht zu werden, Carl Maximilian Matterns[1].

„C. Marx Mattern, Bürger und Schreinermeister, war mit Weib von Schillingsfürst nach Würzburg gezogen und katholisch worden"[2]. Anscheinend hatten auch ihn die

[1] Erste Erwähnung des Meisters bei J. B. Stamminger: „Würzburgs Kunstleben im 18. Jahrhundert. Würzburg 1893". Dann bei Lohmeyer: „Die Briefe Balth. Neumanns an Friedrich Carl v. Schönborn", Saarbrücken 1922 und bei Sedlmaier-Pfister: „Die Fürstbischöfliche Residenz in Würzburg", München 1923. Jedoch konnten dort noch keine bestimmten Arbeiten Mattern zugeschrieben werden.

[2] Stadtarchiv Würzburg, Ratsprot. 1742 S. 147. [Mitget. v. G. H. Lockner, Würzburg.]

großen Aufträge der Fürstbischöfe bestimmt, sein Glück in Würzburg zu suchen[1]. Bereits 1733 hatte der Oberbürgermeister der Stadt mit Neumann konferiert, „ob Kunstschreiner, so von Schillingsfürst gekommen, Hoffnung auf Hofarbeit hätte". Neumann erklärte, „derselbe habe Riß angefertigt, der nach Wien gesandt an Hochf. Gnaden, wo [= falls] er approbieret, alsdann zur Hofarbeit zugelassen"[2]. Jedoch bedurfte es 1739 erst noch eines besonderen Gesuches Matterns, „ihm sondlich seiner zu zahlend herrschaftl. Gelder auch herrschaftl. Arbeit zukommen zu lassen"[3], um ihn definitiv mit Aufträgen zu betrauen. Vorerst fertigte er jedoch nur handwerkliche Arbeiten an, „verschiedene Bettstatt" und in der „Mundbäckerei" der Residenz[4]. 1741 lieferte Mattern seine erste künstlerische Arbeit ab, einen eingelegten „Uhrkasten" zu einer „Perpendiculuhr" des Uhrmachers Urban Schmitt, auf die unten näher eingegangen wird. Darauf folgt 1742 neben Brotarbeit die Anfertigung von 4 Spieltischen. Nach einer späteren Bemerkung Matterns[5] müssen sich darunter „2 von Glas und Messing eingelegte Tischlein" befunden haben, von denen eines als Geschenk des Bischofs an Karl VII. zur Kaiserwahl nach Frankfurt geschickt wurde, das andere von „Neumann selbst" zur Möblierung des „bischf. Cabinets" in der Residenz ausersehen wurde. Wenn der Ausdruck „eingelegt" nicht belegt wäre, wäre man versucht anzunehmen, daß Mattern die Schreinerarbeit an dem noch heute in der Residenz stehenden gläsernen Spieltisch gefertigt hätte. Es handelt sich aber bei diesem Tisch nicht um Glas- und Messingeinlagen, sondern um Eglomiséarbeit. — Im Dezember 1742 bietet dann Mattern „eine Schreibtrisur" an für 1600 fl., welche „von buhr allerhand Indianisch Holtz mit französisch auf Kupferarth gestochenem Laubwerk", „ . . . an der Hauptthür das gantze von Messing und verguldete Hochfürstl. Wappen samt den von Helfenbeyn eingelegten Hermelin ist . . .". Der Fürstbischof (Friedrich Carl von Schönborn) wies das Möbel jedoch zurück mit dem Bemerken, daß „d meister von dem sich habe bezahlen zu lassen, welcher solchen bestellet hat, den die forderung ohngemein kostbahr ist, sondern ich sehe kein plaz, wo diese machine kann hingestellet und gebrauchet werden, obwohl daß ding wenn man bildhauer Vergoldung etc dazu nehm, wird geg 3000 fl rhein ohn noth und nutzen . . . zu kaufen" sein[6]. Mit der Zurückweisung dieses Schreibschrankes, für dessen Materialanschaffungen der Meister sich anscheinend in große Schulden gestürzt hatte und den nur ein Fürst abnehmen konnte, begann der finanzielle Zusammenbruch Matterns. Bereits 1743 bittet er um jedwede Arbeit, 1744 sucht er um einen Vorschuß nach, um Bretter einkaufen zu können[7]. Er arbeitete damals Fensterstöcke und ähnliche handwerkliche Arbeiten. Im März 1745 sucht Mattern um den Hofschreinertitel nach. Das Dekret wird ihm zugestellt am 9. April 1745 mit Schatzungsfreiheit auf 7 Gesellen[8]. Jedoch wird ihm angedroht, falls er „eine meisterhaft arbeit um einen billigen Preiß nicht liefern werde, die Bestellung bei einem anderen werde gemacht werden". Im Juni 1745 versucht es der Meister nochmals mit einer Bittschrift an den Bischof[9], seine „v. Cypressenholz Berlmutter Helfenbein und messing auf frantiösische arth eingelegte Trisur" abzunehmen. Er hätte es nicht erlangen können, „daß diese vollkommene Arbeit" dem Bischof „vor Augen gestellet" worden wäre, „weilen Eurer Hochf. Gnaden ohnwissend auf was arth solches zierliche werk verächtlich solle

[1] Nachforschungen am Pfarrarchiv in Schillingsfürst blieben leider ergebnislos, so daß es nicht klar ist, ob M. aus Schillingsfürst stammt oder nur dort am Hofe des Hohenlohe-Schillingsfürst als Kunstschreiner tätig war.

[2] Ratsprot. 1733 S. 294. [Mitget. v. G. H. Lockner, Würzburg.]

[3] Staatsarchiv Würzburg, Hofkammerprot. v. 3. 9. 1739.

[4] Staatsarchiv Würzburg, Residenzbaurechnungen 1720—1800.

[5] Staatsarchiv Würzburg, Baus. 355/IV Schreiben M.'s an Fr. Carl v. Schönborn v. 7. 10. 1745.

[6] Staatsarchiv Würzburg, Hofkammerprot. v. 23. 11. 1742 u. Baus. 355/IV.

[7] Staatsarchiv Würzburg, Hofkammerprot. v. 2. 5. 1744.

[8] Staatsarchiv Würzburg, Hofkammerprot. v. 13. 3. 45 und 3. 4. 1745.

[9] Staatsarchiv Würzburg, Baus. 355/IV u. H. K. P. v. 4. 1. 1746.

Abb. 1.
C. M. Mattern. Standuhr. 1741.
Residenz, Würzburg.
Phot. K. Gundermann, Würzburg.

Abb. 2.
C. M. Mattern. Ausschnitt aus den Elfenbeinintarsien des Schreibschrankes (Abb. 3 und 4). 1742.
Phot. Gg. Emmerich, Würzburg.

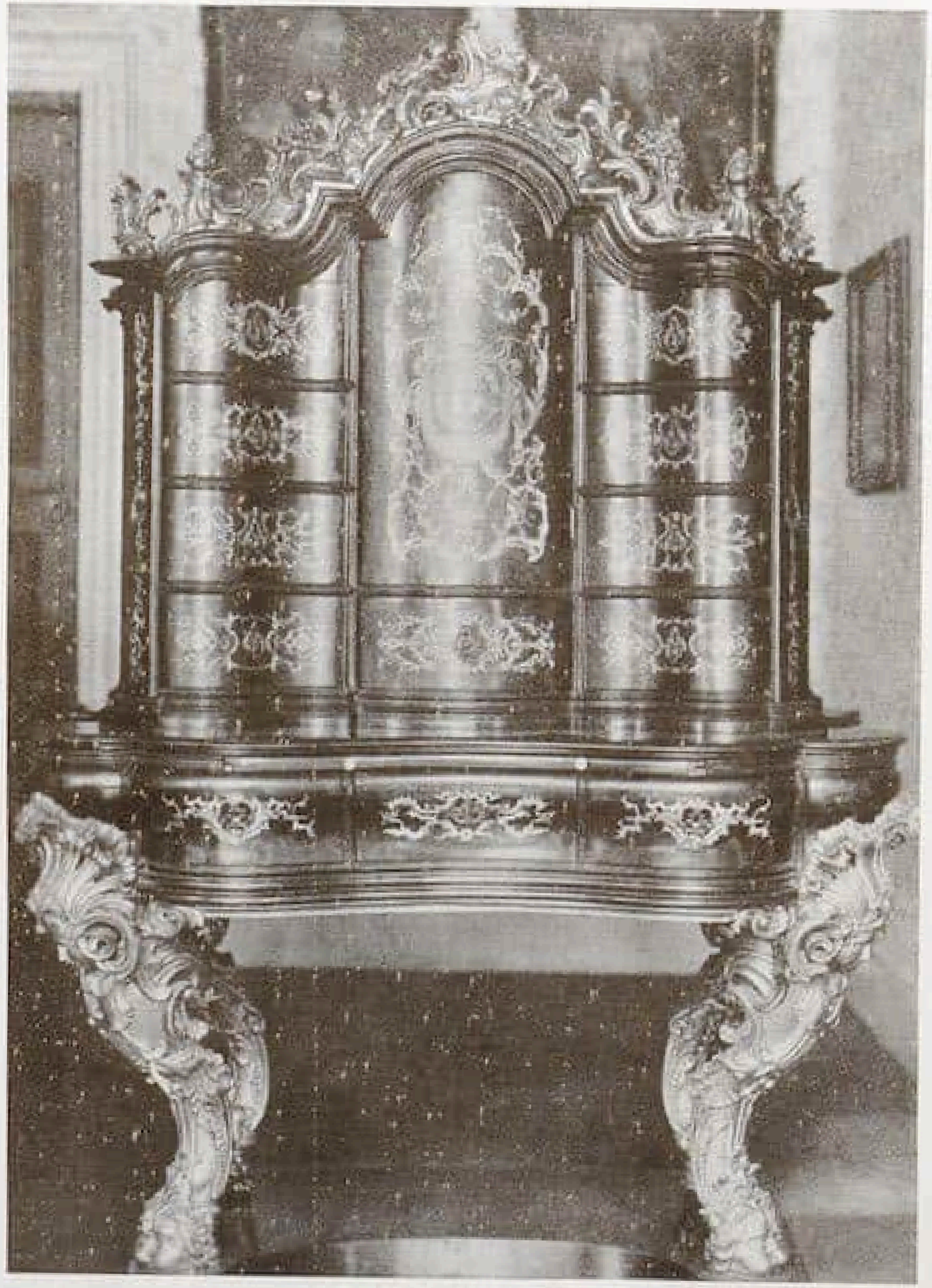


Abb. 3. Phot. K. Gundelmann, Würzburg.

Abb. 4. Phot. Luitpold-Museum, Würzburg.

C. M. Mattern. Schreibschrank mit Marketterie und vergoldeten Schnitzereien. 1742.

Luitpold-Museum, Würzburg.

vorgetragen und ich dabey so beschrieben worden, als wenn zu fertigung derley arbeith nicht fähig wäre..." Friedrich Carl vermerkte jedoch mit Bleistift auf dem Gesuch des Meisters, daß „derlei machines zu fürstl meublierung nicht mehr (!) schicklich, also diese auch nimmermehr werde angenommen werden. Supplicant" sei „ein für allemal ex causis sepius dictis abzuweisen". Kurz darauf starb der Bischof. Eine klägliche Bittschrift an dessen Nachfolger Anselm Franz v. Ingelheim hatte zur Folge, daß der Meister wenigstens eine kleinere Summe bekam und daß einer seiner Hauptgläubiger bezahlt wurde. Mattern wurde jedoch „gehalten, vorher statt des hochgräflich Schönborn dero angeborenes fürstl Wappen einzusetzen"[1]. Diesem Umstand verdanken wir in erster Linie die Identifizierung des Schreibschrankes im Luitpoldmuseum mit Matterns „Trisur". — Als Mattern 1750 bei Carl Philipp v. Greifenklau „um ein mehreres zwar nicht ex justicia sondern ex aequitate" nachsuchte, lautete die „resolutio Celsissimi, Supplicant sei mit seiner kecken Forderung abzuweisen[2]. Damit war der endgültige Ruin des Schreiners besiegelt. 1751 mußte er eine Schlag- und Repetieruhr als Unterpfand für seine Schulden in das „Garde Reuther Zimmer" einstellen[3]. Man scheint dem Querulanten auch nur noch ungern Arbeiten übertragen zu haben; sein Konkurrent Benedikt Schlecht hatte fast alle Schreineraufträge in Händen. Nur die Reparaturen an eingelegten Möbeln und Schmuckschreinen durfte er noch arbeiten; darin besaß er die unumschränkte Meisterschaft. 1767, 69 und 70 stellt er seine elenden Verhältnisse vor und bittet um eine Uniform[4]). Er bekam noch 1769 und 70 je 2 fl. Almosen. Dann verschwindet sein Name in den Archivalien. Wahrscheinlich ist er kurz darauf in Not und Elend umgekommen.

Von den archivalisch festlegbaren Hofarbeiten Matterns sind uns die beiden wichtigsten erhalten; der Uhrkasten und der „Schreibtrisur". — Aus Berchtesgaden wurde vor kurzem dankenswerterweise durch die Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts in Bayern wieder in die Residenz eine Standuhr zurückgeführt in einem eingelegten Gehäus, das auf der Vorderseite eine Messingkartusche trägt mit eingraviertem Schönbornschen Wappen und der Jahreszahl 1741 (Abb. 1). Dies ist das Jahr, in dem unser Meister 324 fl. „für Arbeit an einem Uhrkasten" Bezahlung erhielt und Georg Adam Guthmann 60 fl. für „verfertigte Bildhauerarbeit an einem Uhrkasten"[5]. Die Uhr trägt auf dem Zifferblatt die eingravierte Signatur „Urbanus Schmitt in Wurtzburg Fecit"; sie ist danach das Meisterstück dieses Würzburger Großuhrmachers, das er im März 1740 dem Fürstbischof überreichte[6] und zu dem dann Mattern den Kasten anfertigen mußte. Die Standuhr steht heute im I. Alexander-Zimmer der Residenz. Auf einem von kräftigen Akanthusvoluten getragenen und eingefaßten Sockel sitzt der Korpus des Gehäuses auf — der verglaste Oberteil umrahmt von Schnitzereien in Rokaille- und Akanthusmotiven — der schrankartige Mittelteil sich stempelartig nach unten bauchend. Der von Mattern gearbeitete eigentliche Kasten ist völlig übersponnen mit Intarsien. Die Einlagen bestehen aus hellem Nußbaumholz auf dunklerem Fond; die Fourniere der Rahmungen, Profilierungen sowie der abgeschrägten Kanten sind in Mahagoni bzw. Pallisander gehalten; die Innenseite der Türe zeigt gemasertes Nußbaumwurzelholz. Die ornamentale Marketterie besteht aus groteskenartigen Band- und Blütenmotiven von einer für 1741 eigenartigen formalen Strenge und symmetrischen Gebundenheit; die Rokaille steht noch ganz im Anfange ihres Loslösungsprozesses aus Ranke und Blüte. In der Zeichnung dominiert eine grazile Dünnlinigkeit; die Kurven schwingen leicht

---

[1] Staatsarchiv Würzburg, H. K. P. v. 7. 8. 1747.
[2] Staatsarchiv Würzburg, Hochf. Rescripte 20. 4. 1750 (mitget. v. G. H. Lockner, Würzburg).
[3] Staatsarchiv, Hochf. Rescr. v. April 1751; H. K. P. 1751.
[4] Mitget. v. G. H. Lockner.
[5] Staatsarchiv, Res. Baurechn. 1741.
[6] Staatsarchiv, H. K. P. 24. 3. 1740. Schmitt wurde nach Stöhr bereits 1738 Meister. (Zur Geschichte der Klein- und Großuhrmacher im Fürstbistum Würzburg, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919); 1738 war demnach die Uhr bereits fertig.

und selbstverständlich; die Flächenfüllung ist übersichtlich. Da ich keinem der bekannten Würzburger Ornamentiker den Entwurf zu dieser Marketterie zusprechen kann, ist es nicht ausgeschlossen, daß ihn Mattern selbst gefertigt hat; daß er auch eigene Entwürfe gefertigt hat, ist, wie oben ersichtlich, belegt. — Die vergoldeten Schnitzereien Gg. A. Guthmanns geben dem ganzen Habitus erst die fürstlich prunkvolle Note. Wir haben es dabei mit schweren, fast spätbarock anmutenden Formen zu tun; in der klaren Schnittigkeit der Rokaille und der straffen Schraffur des Akanthus unterscheidet sich hier Guthmann klar von der üppigeren und fast zerfließenden Formengebung Wolfgang van der Anveras. — Die Uhr war für das hochf. Audienzzimmer bestimmt. Ihr satter warmer Holzton stand dort vor dem karmoisinroten Samt des Wandbehanges.

Im Besitzstand des Würzburger Luitpoldmuseums befindet sich ein Schreibschrank (Abb. 2—4), der nach den oben angeführten Beschreibungen der Archivalien identisch ist mit Matterns „Trisur". Das Ingelheimer Wappen zeigt sich als die spätere Zutat, darüber prangt noch die Kaiserkrone, die von den Würzburger Bischöfen nur der Reichsvizekanzler Friedrich Carl von Schönborn führen durfte[1]. Augenfällig an dem Möbel ist die eigenartige Gedrücktheit der Proportion; diese Tatsache mag mitgespielt haben bei der Ablehnung des Stückes durch Friedrich Carl; wenn der Fürst eine „derartige machine . . . nicht mehr schicklich" empfand zu „fürstl Gebrauch" —, dann war ihm die Form zu altertümlich; und in der Tat atmet die schwere Grandezza der Silhouette viel mehr Barock- als Rokokogeist[2]. — Mattern gibt an, an dem Möbel vier Jahre gearbeitet zu haben, demnach ist die Zeit der Anfertigung auf 1739 bis 1742 anzusetzen. — Das Möbel besteht aus einem tischartigen Unterteil mit Auszugsbrett zum Schreiben; darauf ruht der schrankartige Aufsatz mit Schubladen und Türe. Jeder bewegliche Teil des Möbels ist in sich geschweift. Dasselbe gilt für die Grundform als Ganzes. Das Möbel ist auf Eiche fourniert, bzw. eingelegt. Die Gründe sind Nußbaum-, Nußbaumwurzelholz, an der Türe speziell auch Zypresse; die Rahmungen sind in Pallisander, Nuß und an den Seitenwänden des Kastens in schmalen Ebenholzbändern in dünnliniger schmaler Umrahmung ausgeführt. Bewunderungswürdig ist die technische Exaktheit der Marketterie, die vor allem in der haarscharfen Fugenreinheit zum Ausdruck kommt. Die Elementstücke der ornamentalen Intarsien bestehen aus Elfenbein, die Modellierung der Motive erfolgte in Stichmanier durch dunkle Ätzung („auf Kupferart gestochenes Laubwerk"!) Der Entwurf zu diesen Elfenbeineinlagen muß aus stilistischen Gründen für Wolfg. v. d. Auvera gebucht werden. Besonders ein Vergleich mit Auveras gleichzeitigen Entwürfen zum Spiegelkabinett[3] zeigt die Gleichartigkeit der Motive in der Anordnung der Mascarons, in der Typik der schnabelförmigen Ausläufe der Rocaillen, in der Verwendung der Schlangen usw. Die Zeichnung unserer Intarsien ist sprühend geistreich, die gegenseitige Durchdringung der einzelnen Motive von spannkräftiger Eleganz. W. v. d. Auvera ist sicher auch der Autor der Schnitzereien der Füße und Bekrönung. Es verrät ganz seine Hand, wie sich der Akanthus an den Rändern konvulsiv lappt, wie die Rocaillen jede substantielle Festigkeit verloren zu haben scheinen, dieses Überquellen und Übersprudeln der Formengebung. Die weiblichen Köpfe der Bekrönung finden sich übrigens genau wieder an einem Tisch Wolfgang v. d. Auveras im Spiegelkabinett, der gleichzeitig ist[4]. Vom Wappen an der Schranktüre, das mit Messing und Perlmutter in den elfenbeinernen Hermelinmantel eingelegt ist, steht das nachträglich eingefügte Ingelheimsche Schild technisch und künstlerisch weit hinter der übrigen

[1] Irritierend bei der Bestimmung des Möbels ist die einmalige Erwähnung von 30 Schubladen in den Archivalien. Es muß sich dabei aber um einen Diktatfehler handeln; dazu stimmen die archivalischen Angaben des eingelegten Materials, die nachträgliche Umänderung des Wappens usw. zu genau mit dem Schreibschrank des Luitpoldmuseums überein.

[2] Für die Niedrigkeit der Füße kann auch die kurze Statur Friedrich Carls maßgebend gewesen sein.

[3] Abgebildet Sedlmaier-Pfister, Textband, Abb. 101.

[4] Abgebildet Sedlmaier-Pfister, Tafelband, Tafel 184.

Marketterie nach. Anscheinend hatte der verbitterte Meister diese Arbeit Gesellenhänden überlassen. — Neumann hatte den Schreibschrank ursprünglich für das hochf. Kabinett[1] bestimmt. Er hätte dann in einem kleinen Raum mit nußbaumfournierten Lambries und vergoldeten Zinnzieraten vor Pirots ersten und heute verschollenen Gobelins gestanden, die „perlenfarben auf seidengrün" getönt waren. — Ingelheim bestimmte das Möbel für das Lustschloß Veilshöchheim. Dort wird es im Inv. von 1778 erwähnt und genau beschrieben. Anfangs 1806 wurde der Schreibschrank bei der großen Versteigerung fränkischen säkularisierten Kunstbesitzes in Bamberg anscheinend mit veräußert, denn im 19. Jahrhundert tauchte das Stück plötzlich in England auf, von wo aus es 1912 durch Stiftung einiger Würzburger Herren für 16000 M. in das Luitpoldmuseum zurückgekauft werden konnte.

Carl Maximilian Mattern war in erster Linie Marketterist; was außerdem diesen seinen beiden Möbeln gemeinsam ist, ist das Fehlen scharfer Kanten und das Vorherrschen geschweifter Flächen. Dadurch wird den Möbeln die Fähigkeit des weichen Einschmiegens in den Raum gewährleistet zur unlösbaren Verbundenheit mit ihrer Umgebung. — Der Meister ist nach diesen beiden Arbeiten unter den Würzburger Kunstschreinern an erster Stelle zu nennen. Wir gehen sicher nicht fehl, daß er dort auch beim Bau der bürgerlichen Möbel eine gewichtiges Wort mitgesprochen hat.

Die Indischen Miniaturen der Berliner Museen

Von HERMANN GOETZ / Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Lange nachdem das brahmanische und buddhistische Indien in unseren deutschen Gesichtskreis gerückt ist, beginnt nun auch des neueren, des hinduistischen und moslimischen Indiens Kultur und Kunst bei uns Verständnis zu finden. Gerade aber in dem Augenblicke, da wir den Weg gefunden hatten zur Seele des Volkes Thakurs, den Weg zu seiner Dichtung und zu seiner entzückenden Miniaturen-Malerei, drohen uns eben die Quellen für die Kenntnis dieser letzteren durch die Entwertung unseres Geldes zu versiegen, die es uns unmöglich macht, zu den durch die englischen und indischen Gelehrten erschlossenen Schätzen des Britischen Museums und von South Kensington, Boston und der indischen Sammlungen zu kommen. Und doch besitzen wir selbst dieser Dinge die Fülle. Das letzthin veröffentlichte Büchlein von Sattar Kheiri, wie auch einzelne Aufsätze von Sarre und Kühnel haben auf sie aufmerksam gemacht. Und daß dennoch diese Schätze so unbekannt geblieben sind, muß man wohl ihrem Standort zuschreiben, zumal sie über die verschiedenen Bibliotheken und Museen zerstreut sind, so wie es der Zufall des Erwerbs mit sich brachte. Die schönsten sind sogar unter ungünstigen Umständen in einer Weise untergebracht, die ihren Wert kaum ahnen läßt.

Allen voran gehen die Sammlungen Berlins, so vollständig, daß sie uns einen wenn auch nicht lückenlosen, so doch reichen und umfassenden Einblick geben in die Seele und die Entwicklung dieser Kunst von ihrem ersten Werden bis zu der Zeit, da sie unter den Schlägen europäischer Verständnislosigkeit und Industrie zusammenbrach.

In die ersten Anfänge der indischen Miniaturenmalerei führt ein kleines Porträt des Sultans Sher Shah von Dehli, des Besiegers des zweiten Großmoguls Humayun im Museum für Völkerkunde, noch vollständig persisch in der ganzen Darstellungsweise. Die Bilder dieser Zeit sind selten, denn Kriege zerrissen Indien und nahmen der Kunst die Möglichkeit zum Aufschwung. Erst als Kaiser Akbar der Große das Großmogulreich wieder herstellte und durch seine Politik, die in geschickter Weise ein Gleich-

[1] Dieser Raum fiel der teilweisen Umgestaltung des Hauptstockes durch Großherzog Ferdinand v. Toskana 1805—1812 zum Opfer.

gewicht zwischen Indern und Muslims herstellte, eine Art indo-islamischer Mischkultur aufzubauen suchte, begann eine neue Kunstblüte. Die Malerei, die unter seiner Pflege erwuchs, zeigt deutlich dieses Zeichen jener Kulturpolitik, die enge gegenseitige Durchdringung der damaligen persischen Malerei mit der indischen. Eine Reihe Blätter im gleichen Museum läßt uns dies gut verfolgen, wie zum Beispiel das hier abgebildete (Abb. 1), das eine Szene aus einer nicht näher genannten Erzählung zeigt. Ein Zenänagarten — am Abend spielen die Kinder in der kühl gewordenen Luft am Wasser — und ein Mädchen, das den Tod von der Hand seines Liebhabers erwartet, während im Hintergrund schon der Retter naht (vielleicht aus „Suz-u-Gudaz" von Nau'ī). Eine feine, müde Stimmung über dem Ganzen, die Farben zurückhaltend in wunderbarer Harmonie, kaum daß die Hauptfiguren durch die kräftige Tönung ihrer Kleidung aus dem Grün der Bäume, dem Graublau des Wassers und dem Braun der Bauten herausgehoben werden. Und doch wirkt dies nicht stumpf, sondern nur traurig, wie es sich still und ruhig abhebt gegen das Gold der scheidenden Sonne. In seiner ganzen Komposition ein typisches Bild der Sultan-Muhammad-Schule Persiens — und doch weichen seine Figuren von deren Art ab und führen uns hinüber zur indischen Provinzialkunst jener Zeit, wie wir sie besser noch an der Razmnāmah-Handschrift zu Jaipur und den Orissa-Malereien beobachten können. Eine Prachthandschrift in der Staatsbibliothek zeigt ein anderes Bild aus diesem Kreise, ebenfalls wahrscheinlich der Rajputensage angehörend. Dort nennt auch ein Blatt einen Künstler, Kesavadās, der in einer Hindī-Inschrift diese seine Arbeit im Jahre 1590 Akbar gewidmet hat.

Die meisten anderen Blätter gehören schon der Regierungszeit des nächsten Kaisers, des Trunkenbolds, aber großen Kunstsammlers, Jahāngīr, an. Es ist die Zeit des ersten direkten europäischen Handels mit den Hauptstädten von „Mogor". Zu den Tauschwaren, die man für die Schätze Indiens brachte, gehörten neben Textilien, Uhren und anderen technischen Erzeugnissen, wie Kanonen u. a., zu einem nicht geringen Teile Bilder. Sie wurden am Moghul-Hofe hochgeschätzt und viel kopiert. Die erwähnte Handschrift birgt eine ganze Reihe solcher Kopien nach niederländischen, italienischen und spanischen Bildern und Stichen. Auch die Sammlung Sarre und das Völkerkunde-Museum besitzen ähnliche. In späterer Zeit wurden mit dem Wechsel des europäischen Einflusses erst holländische, dann französische Bilder mehr bevorzugt. Das alles wirkte auf die einheimische Malerei zurück, die sich in der Komposition nun mehr und mehr der europäischen annäherte. Wir geben hier ein kleines Bild der Jahāngīr-Schule aus dem Museum für Völkerkunde (Abb. 2), eine Prinzessin von Kāngrā im Garten mit zwei Dienerinnen. Die Komposition ist wesentlich konzentrierter geworden, die Perspektive hat sich der europäischen genähert; aber geblieben ist jener eigenartige Reiz, welchen die oft so gewagten und doch immer so feinfühligen Farbenvisionen des Ostens diesen Miniaturen verleihen. In der Folgezeit nimmt der europäische Einfluß weiter zu; jedoch ist die Wirkung nicht günstig. Die auf die Linie eingestellte Auffassung der indischen Künstler fand sich nicht gleich mit der malerischen Sehweise des Barock ab. Erst allmählich, gegen Ende der Regierungszeit des Kaisers Shāh Jahān, um 1660, beginnt sich ein Ausgleich anzubahnen. Dieser neue Stil ist vor allem in jenen Alben des Museums für Völkerkunde vertreten, denen Sattar Kheiri seine Veröffentlichung entnommen hat, so daß wir hier kaum darauf weiter einzugehen brauchen. Immerhin sei es gestattet, auf ein besonders gutes Porträt dieser Zeit — und die Regierungsjahre Shāh Jahāns sahen ja gerade die höchste Blüte indischer Porträtkunst — hinzuweisen, daß des Mahārāja Jaswant Singh von Jodhpur, Feldherrn der beiden Großmoghuls Shāh Jahān und Aurangzeb. Das düstere, verbitterte Gesicht ist der getreue Spiegel eines reich bewegten Lebens: des Tages, da er als Besiegter mit kaum 500 Mann, dem Rest eines gewaltigen Heeres, aus der Schlacht von Ujjain nach seiner Burg heimkehrte, deren Tore seine Rānī vor dem verwundeten Feldherrn geschlossen hatte, um die Schande dieser Niederlage nicht mitzuerleben, seiner schwierigen

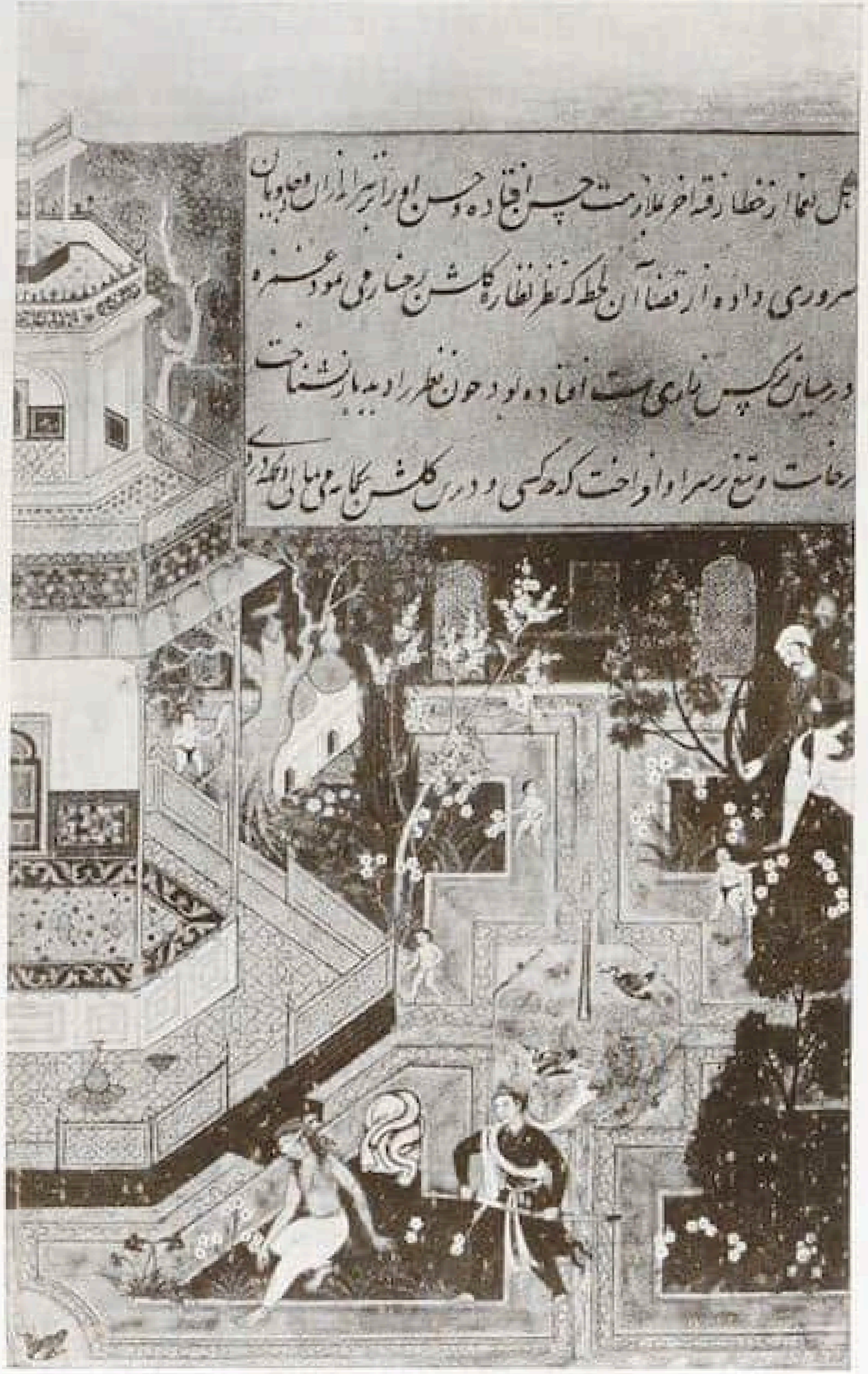


Abb. 1. Szene aus Nau'i's Roman Sūz-u-Gudāz.
Akbar-Schule, um 1600.
Muſeum für Völkerkunde I C 24345, fol. 25a.

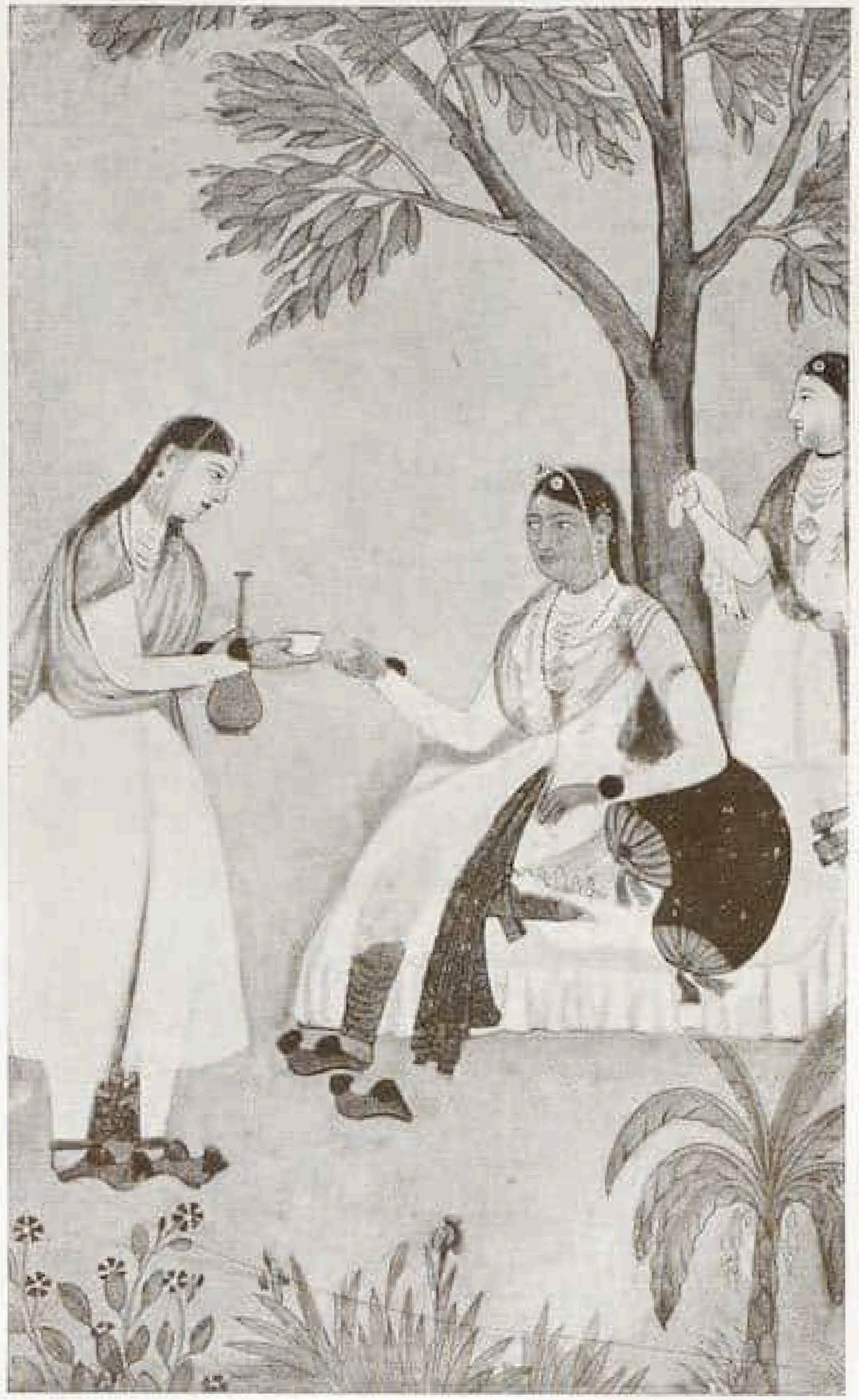


Abb. 2. Hindu-Prinzeſſin. Jahāngīr-Schule, um 1620.
Muſeum für Völkerkunde I C 24352, fol. 36a.

Abb. 3. Mahārāja Jaswant Singh von Jodhpur.
Shāh Jahān-Schule, um 1660.
Museum für Völkerkunde I C 24344, fol. 3a.

Abb. 4. Prinzessin bei einem Einsiedler. Um 1720.
Museum für Völkerkunde I C 24347, fol. 37a.

Stellung, seiner Gewissenskämpfe in dem Bürgerkrieg zwischen seinem Kaiser und dem siegreichen, von ihm als Hindu-Feind gehaßten Aurangzeb (Abb. 3).

Die Hofkunst Shāh Jahāns wurde die Grundlage für eine allgemeine nordindische Malerei, seit die grandiose Politik des Kaisers Aurangzeb die Kräfte des Moghulreiches überspannte, und es dann nach seinem Tode in einen Staatenbund auseinanderbrach, ähnlich dem des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation. Wie dort, hat auch hier die Bildung so vieler kleiner Fürstenhöfe zu einer künstlerischen Entwicklung geführt, die uns in der Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die schönste Blüte indo-islamischer Miniaturenmalerei sehen lassen muß. Man hatte sich die technischen Erfahrungen europäischer Kunst, Perspektive und Lichtentwirkung, fast alle zu eigen gemacht, aber man hatte sie zu einer der Zeichenweise angepaßten Manier stilisiert und so einen Stil entwickelt, der die harmonische Linien- und Flächenverteilung, die glühenden und doch dezenten Farben der älteren Malerei mit der Bildtiefe und Luftperspektive, der naturnäheren Zeichnung und dem Geheimnis des Hell-Dunkel unserer Barockmalerei glücklich verband. Auch die dargestellten Stoffe veränderten sich. An Stelle der pompösen Hofbilder tritt das Genrebild mehr und mehr in den Vordergrund. Allerdings der typisch muslimische Charakter geht dabei verloren; denn seitdem diese Malerei nicht mehr von den alten kriegerischen und mehr oder minder orthodoxen Kaisern von Delhi allein gepflegt wird, erfreuen sich die Stoffe der Hindukunst immer steigender Beliebtheit. Von der alten Hofmalerei bleiben nur mehr die Porträts übrig, sonst herrschen nun Haremsszenen, die Darstellungen der erotischen Heldinnen — die acht Nāyikās — und der Singweisen, der Rāginīs, vor. Es ist fast nicht möglich, an diesen entzückenden Werken vorbeizugehen, ohne ein paar Proben zu geben: Das tropisch-schwüle Abendbild mit der Edeldame bei einem Einsiedler (Abb. 4); das Mädchen, das nachts zu seinem Geliebten geht — Abhisārikā Nāekā (Abb. 5), und das Liebespaar nachts auf der Gartenveranda beim schwachen Schein einer Kerze (Abb. 6), alle aus dem Museum für Völkerkunde.

Allmählich bilden sich nun eigene Provinzstile heraus. Die flächige Manier der Schule von Patna, die etwas harte und eklektische Art der Schule von Oudh, die lineare der von Jaipur, die Schule von Haidarābād, alle sind sie vertreten in den Berliner Sammlungen, allerdings zerstreut, auseinandergerissen; aber ihr künstlerischer Wert ist gering, so daß es sich kaum lohnt, hier auf diese späten Schulen näher einzugehen. Die Zeiten sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unruhig, Perser und Marathen, dann Afghanen und Engländer streiten sich um die Trümmer des mehr und mehr zerfallenden Moghul-Reichs. Nachkommen alter Fürstengeschlechter werden zu Marionetten in den Händen ihrer Vasallen; Räuber und Condottieri gründen, auf Söldnerscharen gestützt, neue Reiche. Die Kunst mußte da natürlich verfallen, und so ist der ästhetische Wert der Werke dieser Provinzschulen gering; von Interesse sind sie aber für den Historiker, Dokumente, in denen sich diese wilde Zeit treu spiegelt. So ist z. B. in der Schule von Oudh (Blätter davon im Kunstgewerbemuseum und im Museum für Völkerkunde) ein deutlicher Einfluß französischen Geschmackes fühlbar; wobei daran erinnert werden muß, daß es französische und deutsche Offiziere waren, die damals die Truppen des Nawābs von Lakhnau, Shuja-ad-daulah, ausbildeten und gegen die Sepoys den East India Company führten, bis die Schlacht von Baksar an ihre Stelle die Engländer setzte. Aus dem Nachlasse eines dieser Abenteurer, des Majors Antoine Louis Polier († 1795), eines Schweizers und Freunds von Warren Hastings, stammen 7 Bände der hiesigen Miniaturen-Sammlungen.

Es erwuchs aber in jener Zeit jene wunderbarste der Blüten indischer Miniaturenmalerei in den vor dem wilden Strom der damaligen Geschichte geschützten Staaten der Rajputen, jene vom Geiste der Krishna-Mystik durchseelten entzückenden Werke, mit denen uns in dem letzten Jahrzehnt Ananda K. Coomaraswamy vertraut gemacht hat. Da Sawai Jai Singh II. den Staat der Kachhwahas von Jaipur zu einem der mächtigsten in Nordindien erhob, da an seinem Hofe jene astronomischen Werke ent-

standen, die selbst zeitgenössische europäische übertrafen, damals entwickelte sich hier neben der dortigen Schule im Stile der Moghuls eine neue, eigenartige, die auf ältere Handwerkstraditionen zurückging[1]. Ausgesprochen linear in ihrer Auffassung, verzichtet diese Kunst bewußt auf die reichen malerischen Mittel der späten Moghulmalerei und gibt Werke, die in ihrer archaischen Strenge und den schweren Fließen ihrer großerfaßten Linien eigenartig an ältere griechische Vasenbilder erinnert. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aber verfiel auch sie, wurde weichlich und überladen. Ältere, nicht ganz stilreine Blätter dieser Malerei enthält in größerer Zahl die Sammlung Sarre, spätere Stücke habe ich in Deutschland bisher nur in München gesehen.

Ebenso steht es für uns mit der anderen, noch bedeutenderen Rajputen-Malerei der Pahāriberge nördlich des Panjābs. Auch hier haben wir nur wenige Werke im Besitze unserer Sammlungen. Stücke der älteren archaischen Schule vom Hofe der Dogra-Rajputen von Jamū (südlich von Kaschmir) besitzt das Museum für Völkerkunde in München. Aber leider wissen wir über diese Kunst noch herzlich wenig, ihre Geschichte liegt tatsächlich noch im Dunkeln. Indessen, seitdem die Katoch-Rajputen von Kāngrā und Chambā in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre kleinen Stätchen zu einem machtvollen Reiche unter Sansār Chand zusammenfaßten, wurde die Schule von Jamū, schon damals in Verfall, durch ihre Tochterschule von Kāngrā abgelöst. Aus der Spätperiode von Kāngrā besitzt nun gerade das Museum für Völkerkunde sehr reiche Bestände, darunter noch eine Reihe vorzüglicher, wenn auch schon etwas süßlicher Werke, wie die Abhisārikā, die Grünwedel veröffentlicht hat, eine „Toilette der Rādhā", (Abb. 7), auch eine „Virahini Nāyikā" (ein Mädchen, über die Trennung von ihrem Geliebten trauernd) hat in der Zeichnung noch viele Reize, wenn auch schon die Farben nicht mehr die Feinheit und Zartheit der Blütezeit zeigen. Die Mehrzahl der Blätter gehört aber der spätesten Zeit an; sie sind künstlerisch wertlos, ein trauriges Studium für den, der die lebendigen, schwingenden Linien der — man möchte sagen — tanzenden Körper, die ausdrucksreichen, durchseelten Köpfe, die leuchtenden Farben der älteren Werke hat bewundern können. Nun verlieren die Körper ihre Proportionen, werden plump, der Ausdruck der Köpfe erstarrt.

Seit Muhammad Akbar II. war dem Moghulhofe nicht einmal mehr ein Schein der Macht geblieben. Die „Kaiser" bezogen eine Rente von der East India Company, lebten aber sonst als Privatleute in der Burg von Delhi, und ihre ganze politische Tätigkeit beschränkte sich allein auf die äußere Weiterführung des alten Hofzeremoniells. So wendeten sie wieder der Kunst ihre Pflege zu, einer späten Kunst, weichlich, künstlerisch von alten Überlieferungen zehrend, aber auch neue Anregung von Persien her aufnehmend. Eine Nizāmi-Handschrift im Kunstgewerbemuseum, schon 1786 datiert, zeigt diesen neuen Stil im Werden; ein Blatt aus ihr hat Sarre schon 1908 veröffentlicht, so daß sie hier nicht näher berührt zu werden braucht. Dieser Stil findet sich weiter entwickelt in einer „persischen" Khamsah-Handschrift des Nizāmi, ebenda, und einer „Safinah" (Anthologie) der Preußischen Staatsbibliothek, wo wir das allmähliche Hinübergleiten in die Manier der lithographischen Drucke von Lahore und Lakhnau, wie der modernen Lackmalerei Kaschmirs verfolgen können. Solche in Lackmalerei gearbeitete Kästchen sind u. a. im Museum für Völkerkunde ausgestellt. Daneben war die Malerei auf Elfenbein beliebt; sie ist nun fast der letzte Zweig der großen indischen Miniaturenkunst, eine Fremdenindustrie, die in sogenannten „historischen" Porträts, besonders der indischen Führer aus der Zeit der „Mutiny" 1857—1851, oft noch recht hübsche Arbeiten leistet, peinlich genau in der Ausführung, aber meist nur noch Kopie nach Kopie, ohne eigene schöpferische Kraft.

---

[1] Die meisten von Coomaraswamy für das 16. Jahrhundert angesetzten Datierungen von Rājasthāni-Miniaturen sind unhaltbar; nur wenige Stücke reichen in die Zeit vor 1700 zurück.

Abb. 5.
Abhiſārikā Nāyikā (Mädchen auf dem Wege zu ſeinem Geliebten). Erſte Hälfte des 18. Jahrh.
Muſeum für Völkerkunde I C 24347, fol. 20a.

Abb. 7.
Aus der Kriſhna-Līlā: Rādhā's Toilette.
Chambā, um 1800.
Muſeum für Völkerkunde.

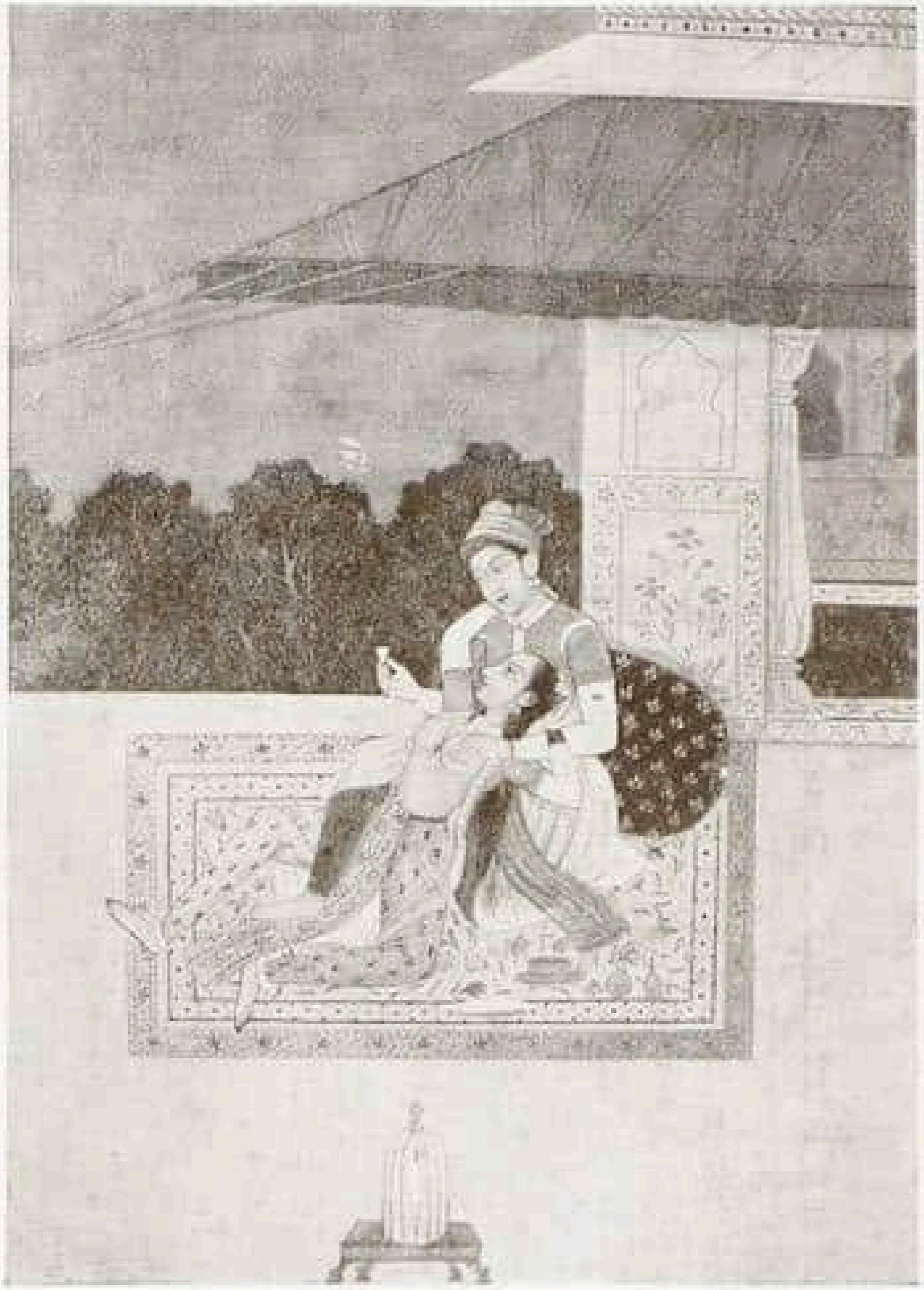


Abb. 6.
Liebespaar. Um 1750.
Muſeum für Völkerkunde I C 24344, fol. 19a.

Paolo Veronese.

Raub der Europa. Leinwand 77×133 cm.
Bes.: Bachstitz-Galerie, Den Haag.

Paolo Veroneses „Raub der Europa“

Mit einer Tafel

Venedig sehen und neben den anderen Großmeistern der Republik im Reiche der Kunst den Veronesen erleben, ist eins. Und trotzdem ist es merkwürdig, daß dieser fabelhafte Meister großfiguriger Kompositionen, Interpret zeitgenössischen Lebens, Maler von Verve und typisch venezianischem Farbenklang immer noch hinter den Tizian, Tintoretto so bedeutend zurücksteht; daß, während Jahr für Jahr dickleibige Bücher über jene erscheinen, noch nie der Versuch gemacht worden ist, das Lebenswerk dieses Paolo Caliari grundlegend zusammenzufassen. (Ansätze dafür, aber meist unzureichend, sind zumal in der italienischen kunstgeschichtlichen Literatur vorhanden.) Und doch sollte schon eine einzige Wanderung durch den Dogenpalast davon überzeugen, daß dieser Veroneser, der verhältnismäßig früh seine herrliche Heimatstadt verläßt, um sich der Lagune zu vermählen, einer der größten Verkörperer seiner Zeit gewesen ist, die zwar dekorativ nicht mehr jene formale Gebundenheit und aus der Fläche herausspringende Monumentalität besitzt, wie sie noch dem Quattrocento eignet, die aber auf der anderen Seite eine Fülle sinnlichen Erlebens vor uns auftut, das mit jedem neuen Werk dieses Meisters den Zauber der Lagunenstadt dreimal unterstreicht. — Wären es nur Dokumente der Zeit, was dieser Veronese zu vergeben hat, Illustrationen und Hymnus auf die Königin der Meere, hätte seine Kunst immer noch Anspruch an die Historie an sich. Aber Paolo Caliari gibt mehr als das:

Die Zeit, die ihn umkreist, ist antikisch geschwängert, ist voll jener inneren Glorifizierung, die jede klassische Tradition als eine beinahe selbstverständliche Attrappe ihres eigenen Seins empfindet. Raub der Europa? Geht es um Cypern, Kreta oder andere Inseln des Mittelmeers, Symbol wird ovidische Götterwelt für die Taten der Republik. Und Interpreten dieses ruhmvollen Seins sind die Maler, die Verkünder dessen, die an den Decken und Wänden des Dogenpalastes aus der Überlieferung der klassischen Sagen heraus das Tatsächliche des Heute und Morgen illustrieren. Venedig aber will diese Wunder sehen. So machtvoll war um 1550 kein Staat in Europa, wie diese Republik der Krämer, die vor eigener Glorifizierung niemals zurückgeschreckt ist. Darum sind die Tizian, die Tintoretto und Veronese nie anders zu begreifen denn als Diener ihres Staates, ausgreifend in der Freude um die gegebenen Errungenschaften, Verkünder ihres Ruhmes — als Maler aber dennoch eingebettet in das Licht der Lagune und den Zauber Venedigs. —

Ob es Zufall ist, daß jener Paolo Caliari aus Verona gerade den Raub der Europa so oft gemalt hat? Sein Hauptwerk im Dogenpalast, das diesem Thema gilt, steht unzweideutig fest. Aber daneben gibt es mehrere Varianten, und die hier reproduzierte aus dem Besitz der Bachstitz-Galerie im Haag ist eine der besten. Genau wie jenes Bild im Dogenpalast ist auch diese vollendete Studie aus einem Rosa, Blau-Grün, Rot und Gelb als eine Melodie geformt, in die das goldgelbe Tuch, das die Dienerin um die Erwählte legt, das Weiß der Ärmel, das Lila des Kleides jener Dienerin, der weiße Leib des Stieres und nicht zuletzt die bräunlich-grünen Töne der Bäume und Sträucher (von dem blauen Himmel mit weißen Wolken ganz zu schweigen) mit sonoren Mollakkorden hineintönen. Ein venezianisch typisches Werk und in der Vollendung des Zeichnerischen und Malerischen ein so vollsaftiger Veronese, wie es deren nur wenige gibt.

Biermann.

Sammlungen

Die wichtigſten Neuerwerbungen des Germaniſchen Muſeums in Nürnberg

Das Germaniſche Muſeum in Nürnberg hat in den letzten Monaten eine ſtattliche Reihe wichtiger und bedeutſamer Neuerwerbungen für ſeine kunſt- und kulturgeſchichtlichen Sammlungen machen können. Unter dieſen ſteht an erſter Stelle die noch mit ihrer wohlerhaltenen urſprünglichen Polychromie, dem Gold des Gewandes und dem Kaſtanienbraun des langgelockten Haares ausgeſtattete Holzfigur des jugendlichen Johannes d. T., die zwar aus einer Kapelle in Schülzburg am Bodenſee ſtammt, aber aus dem Kunſthandel erworben werden mußte. Es handelt ſich um einen Typ dieſes Heiligen, wie er aus ſolch früher Zeit (um 1300) ſonſt nicht auf uns gekommen iſt. Nicht minder wichtig für die Geſchichte der deutſchen Plaſtik iſt die neuerworbene Holzfigur einer hl. Eliſabeth von dem bekannten Würzburger Meiſter Tilmann Riemenſchneider. Aus den erſten Jahren des 16. Jahrhunderts ſtammend, iſt ſie durch eine ſorgfältige Durcharbeitung aller Einzelheiten ausgezeichnet, und ſtellt durch ihre unmittelbare Wirkung als Verkörperung hingebungsvoller Menſchenliebe die ſchon ſeit Jahrzehnten im Muſeum befindliche, dem gleichen Meiſter zugeſchriebene größere Eliſabethfigur weit in den Schatten.

Für die Gemäldeſammlung aber bedeutet der lebensgroße Akt einer Judith mit dem Haupte des Holofernes von Hans Baldung Grien eine nicht hoch genug anzuſchlagende Ergänzung. Das Gemälde, welches nicht nur ſigniert, ſondern auch datiert iſt und dem Jahre 1525 angehört, hat ſeinen Weg von Italien über Frankreich und Holland in das Germaniſche Muſeum gefunden. Der reife Frauenkörper der altteſtamentlichen Heldin iſt offenſichtlich nach einem lebenden Modell geſchaffen. Die Zurückgewinnung dieſes Meiſterwerkes aus dem Ausland darf für das Germaniſche Muſeum als um ſo willkommener gelten, als mit Bezug auf den großen Zeitgenoſſen und Freund Dürers erſt durch dieſes Bild für die beiden allegoriſchen Frauengeſtalten der Weisheit und Muſik, welche bei dem Bildertauſch zu Hugo v. Tſchudis Zeiten an die Alte Pinakothek in München abgegeben werden mußten, ein vollwertiger Erſatz geſchaffen iſt.

Inzwiſchen ſind die für die vereinigten graphiſchen Sammlungen der Stadt Nürnberg und des Germaniſchen Muſeums hergerichteten Räume und Säle im erſten Stock des Verwaltungsgebäudes am Kornmarkt der Öffentlichkeit übergeben worden. In ihnen wird zur Zeit eine Ausleſe von Frühwerken des Holzſchnittes auf Einzelblättern und in Büchern gezeigt, eine Auswahl von Bucheinbänden von den koſtbaren Lederſchnittarbeiten des 15. bis zu den perlgeſtickten und ſilbernen Gebetbüchern des 18. Jahrhunderts und eine Reihe älterer Handſchriften vom 8. Jahrhundert, Wiegendrucke der verſchiedenſten deutſchen Offizinen, Kaiſerurkunden, Wappenbriefe und Autographen von Luther, Melanchthon, Götz von Berlichingen, Wallenſtein, Goethe, Schiller, Kant und Fichte.

Neuerwerbungen im Kaiſer-Friedrich-Muſeum

Zwei nicht umfangreiche, aber ausgezeichnete Stücke ſind in die plaſtiſche Sammlung letzthin eingereiht worden. Einmal eine etwa 30 cm hohe Steinmadonna des Landshuter Renaiſſancemeiſters Hans Leinberger, die ſich bisher in der Sammlung Benoit Oppenheim befunden hat; ein ebenſo ausdrucksvolles wie liebenswürdiges Stück. Der Knabe ſteht auf dem Schoß der ihn liebevoll mit beiden Händen zu ſich preſſenden Mutter, die Geſichter ſind innig aneinander geſchmiegt; die ſeitliche Bewegung ſtrafft die Falten des Ärmels und hellblauen Rocks der Madonna in der für Leinberger charakteriſtiſchen Art, während das zärtliche Greifen des Kinderärmchens eine heitere Gegenbewegung ergibt. — Die andere Erwerbung iſt eine bisher unbekannte Büſte Immanuel Kants von dem zu Baſel gebürtigen, lange in Berlin bei der Porzellanmanufaktur tätigen Emanuel Bardou vom Jahre 1798, ein ſigniertes Werk des in den Berliner Muſeen bisher nicht vertretenen Klaſſiziſten. Die Faſſung iſt ganz knapp, der Eindruck von römiſcher Prägnanz. Die phyſiognomiſche Durcharbeitung iſt, nicht auf Koſten der einfachen Strenge, äußerſt fein, vermittelt die geiſtige Geſpanntheit und Unbeirrbarkeit des Denkens in ungewöhnlich überzeugender Weiſe, ohne ſich auf das Detail einzulaſſen.

W.

Neue ruſſiſche Muſeumskataloge

Im Verlage Brockhaus-Efron, Petersburg, erſchien ſoeben der ſehr elegant ausgeſtattete „Katalog der Fächerſammlung der Eremitage", verfaßt von dem Direktor der letzteren, Sſergej Nik. Trojnitzkij. — Die Eremitage verfügt im ganzen über 27 mehr und weniger koſtbare Fächer des 18. Jahrhunderts, die ſich hier ohne Syſtem mit der Zeit angeſammelt hatten und deren letztes Exemplar, den ruſſiſchen Krondiamanten entſtammend, erſt im vorigen Jahre der Sammlung einverleibt wurde. Trotz dieſer geringen Anzahl bietet die Kollektion ein anſchauliches Bild der Evolution der Fächermode aus ihrer Blütezeit dar. Ihrer Herkunft nach fallen von den Eremitagefächern der größte Teil auf Deutſchland und Öſterreich (10 Nrn.), je fünf auf Italien und Frankreich — Nr. 13 ſchreibt Trojnitzkij zweifellos Fr. Boucher zu — und ſechs auf Rußland. Von dieſen letztern iſt ein Fächer mit mythologiſchen Darſtellungen aus dem Jahre 1752 W. Nikonoff und A. Moroſoff ſigniert; ein anderer trägt die Unterſchrift G. Kosloff (ca. 1775).

Der Katalog beſteht aus einer kurzen Einleitung des Verfaſſers und den minutiöſen Beſchreibungen der einzelnen Fächer, die in verkürzter Form auch in franzöſiſcher Überſetzung gegeben ſind. Beſonderen Wert verleihen dem Heft die ausgezeichneten Netzätzungen großen Formats, die nicht weniger als 20 der aufgezählten Fächer reproduzieren, wie denn überhaupt dieſer neueſte Trojnitzkijſche Katalog in jeder Hinſicht den Vergleich mit ähnlichen weſteuropäiſchen Publikationen aushalten kann.

* * *

Eine Art Muſeumsführer durch die ruſſiſche Provinz bildet das neueſte umfangreiche Heft des „Kaſanſchen Muſeums-Boten" (Kasanskij Musejnyj Wjestnik, 1922, Heft 2), das ſich ausſchließlich mit Muſeumsfragen befaßt Eine ganze Reihe von Spezialaufſätzen gibt detaillierte Nachricht über die verſchiedenen Sammlungen des Kaſanſchen Muſeums und einzelner Kunſtwerke in denſelben. Beſonders ausführlich ſind die reichen archäologiſchen Sammlungen behandelt, ferner die Sammlung alten Silbers, worunter ſich einige Hamburger und Augsburger Arbeiten befinden, das Kupferſtichkabinett, in dem wenig bekannte lokale Graphiken gut vertreten ſind, und last not least, die wohl einzigartige Sammlung von Tataren-Trachten und -Schmuck, ſeinerzeit von Léon Gichler zuſammengeſtellt, einem in Petersburg geborenen Elſäſſer und ſpäteren Bouguereau-Schüler, der 30 Jahre in Kaſan verbracht hat und 1920 in Paris verſchieden iſt. Prof. B. Adler, Kaſan, bereitet einen erſchöpfenden Katalog dieſer ethnographiſch und kunſtgewerblich ſo wertvollen Gichlerſchen Sammlung vor.

Auch außerhalb Kaſans bringt der von P. Dulſkij redigierte „Wjeſtnik" Aufſätze über Muſeen und Denkmalſchutz in Ufa, Perm und im Kaukaſus; in erſterer Stadt iſt während der letzten Jahre eine moderne ruſſiſche Gemäldegalerie entſtanden, deren Grundſtock der Maler M. W. Neſteroff ſeiner Vaterſtadt zum Geſchenk gemacht hat und die nun weiter ausgebaut wird. P. E.

Feodoſia (Krim)

Die Ajwaſowſkij-Galerie, welche von dem einſt ſo berühmten ruſſiſchen Marinemaler ſeiner Vaterſtadt geſtiftet wurde und eine Reihe ſeiner bekannteſten Gemälde enthält, iſt nun wieder eröffnet worden. Seit 1914, als Feodoſia vom „Goeben" und von der „Breslau" beſchoſſen wurde, war die Galerie geſchloſſen und ihr Inhalt wurde damals aufgerollt in die Kellerräume des Muſeumsbaus gebracht, wo er auch während der Jahre des Bürgerkrieges verblieb. Erſt jetzt wurde die Galerie wieder hergeſtellt und ihr früherer Beſtand um einige neue Gemälde Ajwaſowſkijs aus dem nationalen Muſeumsfonds bereichert. P. E.

Petersburg

Das „Ruſſiſche Muſeum" (ci-devant Alexander III.-Muſeum) arrangiert nach der vor kurzem geſchloſſenen Narbut-Ausſtellung, über die hier ſchon berichtet wurde, eine Ausſtellung von Zeichnungen von Alexander Benois, Konſtantin Somoff und Mſtislaw Dobuſtienſkij, dreier Künſtler, welche in der modernen ruſſiſchen Illuſtration und Buchkunſt die führende Rolle geſpielt und deren ſpezifiſchen Charakter beſtimmt haben. P. E.

Ausſtellungen

Berliner Ausſtellungen

Die Galerie F. Möller hat erſtmalig Carl Crodel (Jena) ſo ausgeſtellt, daß die Umriſſe ſeiner künſtleriſchen Art deutlich zu werden vermochten. Sie geht auf eine idylliſche Veranſchaulichung des ländlichen Treibens im Wald, auf dem Gehöft, aber auf eine hintergründige, ſchnurrig-ſchwermütige, munter-beklommene Idyllik. Lebeweſen und Alltagsdinge ſind loſe, ſyſtemlos über die Bildfläche hingebrockt, wie im Spiel herumgeſtreut. Has und Ochs und Huhn, Holzſammler und Fuhrmann haben etwas von der purzligen Anmut und gravitätiſchen Gebundenheit von Lebkuchenfiguren und ſind oft von ähnlicher Allgemeingültigkeit des Profils wie ſolche volkskünſtleriſchen Geſtalten, ermangeln nicht des legendaren Zugs. Zu allem Bäuriſchen tritt aber bei Crodel eine geiſtige Delikateſſe, die im Weſen und bis in nahezu techniſche Einzelzüge hinein (radiante Holzſchnittſchraffen, zigarrenförmig geſpitzte Endungen uſw.) an E. L. Kirchner gemahnt. Crodel

steht da freilich an rhythmischer Eleganz zurück, wie er denn im Gefüge oft arg schlottert. Seine trübe Farbe und Beengtheit lassen ihn bei solchem Vergleich abfallen. Aber es steckt viel Poesie in seinen kleinen Bildern, und vollends im Holzschnitt, in Zeichnungen offenbart Crodel erstaunlich viel formalen Einfall. Hier besticht schon das aparte Kolorit, die tonale Gewichtigkeit des Handdrucks; köstlich durchdringen einander Humor und Chimäre, die Erzählung gewinnt sich aparte Silhouetten und eigenartige Arabesken von hoher Eindringlichkeit ab. Man könnte von graphischer Dialektdichtung sprechen, denkt an persische Volksbücher. Jedenfalls eine Kunst, die liebenswürdig ist, ohne schal zu werden, geistreich, ohne gekünstelt zu wirken, einfältig, ohne daß es zur Koketterie würde, heiter, ohne der Schwere doch zu entbehren.

Im Anschluß sah man R. Scheibe, dessen geschmackvolle, nicht eben eigenwillige Plastik ja bekannt ist. Seine bronzenen Affen sind vorzüglich, in der Körperform unauffällig vereinfacht und geschlossen, ohne darum an charakteristischer Lebendigkeit verloren zu haben. In einigen stillen Köpfen, recht frei ansteigenden Gestalten scheinen gefällig kurvierende Neigungen ziemlich getilgt. Bildnerisches Ingenium spüre ich nirgends, nur Sauberkeit und einen an sich sehr sympathischen Feinsinn, auch in Aktzeichnungen bewährt. Hier scheint Scheibe sogar mehr von sich zu geben als in der Skulptur, in deren Reich er vorläufig sich bescheiden muß, zu den rühmlichen Fertigern, nicht aber zu den ursprünglichen, starken Voranträgern zu zählen.

Aquarelle zeigt die Kunsthandlung Heller. Recht angenehme, unverzagte Blätter von Baladine, neben denen Rothe duftarm, kritzelig, ziemlich unsicher wirkt. Freytag gibt sich recht kühn, erzielt manchmal einen schönen Zusammenklang kräftiger Farben, führt aber das Schema der „Brücke" kaum ins Eigene. Die einzelnen Kompartimente wollen sich nicht fest aneinanderschließen, der Formenzwang fehlt, der Strom, der bände und zum Schwellen brächte. Nolde ist, wie es bei solcher zufallsmäßigen Ausstellung nicht anders sein kann, sehr ungleichwertig vertreten, auch mit ein paar mehr dekorativen Gemälden. Die abendliche Palmenlandschaft ist ein Beispiel von billiger Wirksamkeit, wie denn Nolde aus gewissen robust-tropischen Effekten Kapital zu schlagen sich mitunter begnügt. Daneben dann Durchbruch des Genialen, wenn ein paar ungestüme Wischer des Tuschpinsels den hastigen, qualmenden Fischerdampfer durch das Wasser stoßen. Unter mäßigen ein einzigartiges Blatt mit roten Segelbarken, mystisch glühend, unergründlich. Schließlich Radziwill, den man an dieser Stätte besonders hätschelt. Seine ornamental durchmusterten Landschaften sind Ausgeburten einer bunten Laune, flackernd bewegt, ganz amüsant. Man darf ihre Streifungen aber nicht für Dynamik nehmen, ihre Unbekümmertheit ist noch lange nicht Traumtiefe. Das Infantile ist bei Radziwill nicht versunken-still, sondern krähend-unruhig. Wenn es jetzt bildmäßiger erscheint, eine archaisierende Stilabsicht die Formen gleichsam ausschneidet und eng gegeneinander klebt, so sieht man die schweifende Phantasie entflogen, das Spielerische als Hülse zurückgeblieben. Der Hang zum Ornament scheint stärker als die Ursprünglichkeit der inneren Bilder. Statt Disziplin kommt etwas wie Geschmack auf, zunächst angenehm berührend, aber letztlich doch enttäuschend.

Im Buch- und Kunstladen von Twardy Bilder von Willy Baumeister, jene wohlgezirkelten Konstruktionen aus in sich gleichmäßig eingefärbten, allenfalls rhythmisch gestreiften Vierecken, Dreiecken und auf ihre Geometrie reduzierten menschlichen Gestalten, Rümpfen, Köpfen. Mit äußerster Sauberkeit, die über alle Reize einer exakten Reißbrettzeichnung, einer statistischen Veranschaulichung verfügt, konstellieren sich diese Figuren, überschneiden und verschränken sie sich. Da und dort meint man, Parallelismen, Assonanzen, reziproke Analogien oder sonst welche artikulierten Verhältnisse zu spüren, ahnt auch wohl die Einheit dieser mathematisch-anatomischen Schematisierungen, sogar eine die eigentümlichen Verbindungsstrahlen und Klammern überholende kontrapunktische Einheit. Ich gedenke nicht, den Sinn dieser zuchtvollen Gebilde anzuzweifeln, weil ich ihn nicht scharf, nicht im einzelnen durchschaue. Aber ist es ein künstlerischer, seelisch belangvoller? Ich gestehe, die Problematik dieser amputierten Mannequins, die als extrem plastische Einsprengsel im flächigen Linearismus des Übrigen stehen, nicht auflösen zu können. Eine neue technizistische Ornamentik von pikanter Sorgfalt der Erscheinung, tatsächlich auch schon im gebatikten Behang am plausibelsten bewährt, unverkennbar zur Architekturgliederung hinstrebend, würde mir noch am ehesten als Resultat dieser Versuche einleuchten. — Übrigens findet man in dem eigenartigen Laden von Twardy, der die Farbe romantischer Moderne in die geschäftige Straße trägt, Ansätze zu einer streng heutigen und doch nicht modischen angewandten Kunst, wie sie sonst in Auslagen kaum noch sichtbar werden. Vor allem manche der gestickten Decken und geflickten Wandteppiche aus den Werkstätten des Bauhauses und Thierschs Kunstgewerbeschule bestechen durch Erfindung, Variationsreichtum des Materials wie der Verarbeitung und aparte Harmonien. Aber auch Metallarbeiten und allerlei bunte Sächelchen besonderen Gepräges kriechen hier zwischen den Büchern herum.

Die Galerie Luz hat eine wenig organische, aber an schönen Stücken nicht arme Frühjahrsausstellung eingerichtet. Ein Raum überrascht mit Franzosen des 19. Jahrhunderts, girrenden

Monticellis, van Gogh-Zeichnungen. Keine großen Dinge, aber ein Löwenbild doch von Delacroix. Dann deutſche Zeichnungen von den Nazarenern bis zu Menzel, wobei über das allenthalben zu Findende beſonders eine größere Landſchaft Franz Kobells, eine faſt ſpontane Federzeichnung Genellis und ein poſſierliches Blatt von Schadow herausragen und wenig bekannte Künſtler wie Fr. Gauermann und Heinz Burger ſich reizvoll abheben. Dann ein Sprung zu den Höhungen eines George Grosz, was ſo unmittelbar auf Schnorr von Carolsfeld doch vielleicht ins Gedärm ſchlägt. Entzückende Studien von Rudolf Großmann zeigen ſich dem benachbarten Klimt menſchlich und graphiſch überlegen. Von Pechſtein grelle Dutzendlandſchaften, Fabrikware. Abſchließend Bekanntes von Munch, am hinreißendſten vielleicht die Holzſchnitte der letzten Jahre, die wie von ſtummen Wehrufen zerrüttet ſcheinen. — Einzige Neuerſcheinung in dieſem Programm René Paresce, mit halbkubiſtiſchen Stilleben, Kompoſitionen uſw., kleinen Landſchaften in Art Derains uſw., kurzum die abgeleierte Neupariſer Sorte. Unvermittelt nebeneinander grob Gekliertes und bijouhafte Feimalerei, Aufdringliches und Diskretes. Drei, vier hübſche Bildchen ausgenommen, trotz reizvoller Details auch ſonſt, eine recht fatale Angelegenheit.

Wohl nur der holländiſchen Valuta, die ſich ſogar Plakatanſchläge leiſten kann, verdanken wir die Bekanntſchaft mit den faden, inhaltlich wie ausdrucksmäßig gleich weſenloſen Stilleben und ſonſtigen Kompoſitionen von Ad. Lubbers, die ſich in J. B. Neumanns Graphiſchem Kabinett eingemietet haben.

Walter Gramattés Anfänge veranlaßten mich vor einigen Jahren zu einem einführenden Wort, das es mir heute doppelt ſchwer und doppelt zur Pflicht macht, den peinlichen Eindruck ſeiner Ausſtellung bei Goldſchmidt & Wallerſtein zu fixieren. Die literariſche Note war bei ihm ſtets vorherrſchend, die Malerei als ſolche ohne rechte Qualität, ja leer. Die Gefahren ſenſationeller Regie konnten ſchon damals nicht verſchwiegen werden. Von den Inſtinkten künſtleriſcher Sinnlichkeit nicht behütet, iſt Gramatté nun ganz auf Mätzchen aller Art, techniſche und expreſſive, verfallen. Die bronzierende Grundierung, das Unweſen der Sonnen- und Laternenſtrahlen und ſonſtiger Spiegeleffekte, eine Sentimentalität der geröteten Lider und hageren Schultern, der knöchern-ſenſiblen Finger uſw. gehören gleichermaßen zu ſolchen billigen Kunſtgriffen, deren Aufgebot die formale Dürftigkeit und die Stümperei der farbigen Behandlung nicht vergeſſen machen kann. Selbſt im Aquarell, das ſich ſehr locker gibt, aber unfrei in jedem Fleck, ohne jede Feinheit des Fließens iſt, nur vereinzeltes Zufallsgelingen. Der Einfall war ehedem viel intereſſanter, iſt heute in der Herausforderung des Mitleids geradezu plump, zumal ihm keine geſtaltende Form zu Hilfe kommt. Am eheſten bekundet ſich Talent in radierten Bildniſſen. Auch ſie ſind recht abſichtlich aufgemacht, bringen immerhin Individuelles zum Sprechen. Gramatté muß gründlich arbeiten und die alten Meiſter ſtudieren, um aus dieſer Situation aufzukommen.

W. R. Huth, der gleichfalls zur zweiten Generation der „Brücke“ zählt, erſcheint in ſeinen daneben ausgelegten Paſtellen aus dem Artiſtenleben als unvergleichlich energiſchere Begabung. Da iſt lakoniſche Ausdruckskraft geſtaltungsſicherer, in der Gebärdenerfaſſung ſchlagender Umriſſe, da iſt koloriſtiſche Entſchiedenheit und Charme. Realität und Groteske, das ausgeleierte und zugleich kraſſe Daſein dieſes Milieus tritt als menſchliches Schickſal entgegen, ohne daß viel Worte gemacht wären, gar ſentimentale. Knappheit vereint ſich mit Verve. Zuweilen ſcheint Huth verſucht, die erſt errungene Unabhängigkeit zugunſten graphiſcher Annäherung an E. L. Kirchner aufzugeben. — Eine erhebliche Bereicherung unſerer Skulptur ſind die an gleicher Stelle gebotenen Arbeiten Guſtav Wolffs, zumeiſt in maſſivem Metall ganz gedrungen und kompakt geformte Akte und Tiere, die nichts von Guß an ſich haben, ſondern der vollen Schwere der Subſtanz entſchmiedet ſind. Gerade darin beruht jedoch ein Reiz rund in die Hand ſich drängender, urſprungnaher Gewichtigkeit, dem eine breite Einfachheit des Gebahrens, eine heitere Geſchloſſenheit des Stehens und Liegens entſpricht. Unverkennbar ein hartnäckig werkender Ernſt, der unartiſtiſche, unverſehrbare, markige Form zeugen will, und deſſen Reſultate in figürlicher Plaſtik, wie in der Geſtaltung von Tongefäßen mit einfältigem Tierzierrat, wie in der Gewinnung vom Stock druckbarer Schriftbilder ſchon über das Stadium des Experiments hinausgediehen ſind. Willi Wolfradt.

London

Kürzlich fanden zwei Ausſtellungen moderner Holzſchnitte ſtatt, und eine geſchichtliche Schau iſt gerade in der Nationalgalerie für Britiſche Kunſt (The Tate Gallery) eröffnet worden. Dieſe iſt von größter Wichtigkeit, denn ſie zeigt Illuſtrationen von Künſtlern aus der Zeit vor Raffael für Bücher und Mappenwerke, die während einer Periode von ungefähr 20 Jahren, vom Jahre 1857 an, als die berühmte Ausgabe der Werke von Tennyſon durch Moxon veröffentlicht wurde, herauskamen. Die Holzſchnitte aus jenen Tagen ſind nur mittelmäßig, außer denen des großen Nachfolgers J. Bewecks, W. J. Linton, aber doch ſo, daß das wahre Intereſſe an dieſer Sammlung mehr den Holzſchnitten als den Reproduktionen gilt. Es iſt intereſſant zu wiſſen, daß W. J. Lintons Bruder, H. W. Linton, in dieſer

Zeit nach Paris ging und aus seinen Holzschnitzereien die hervorragende französische Schule entstand, die lange nach Einführung der handwerksmäßigen Herstellung weiterbestand und nur bis zu neuem Aufschwung im 20. Jahrhundert in den Hintergrund trat. V.

Moskau

Als erste einer projektierten Serie von Spezialausstellungen älterer russischer Meister brachte die Tretjakoff-Galerie eine Schau von ca. 50 Gemälden des Dmitry Grigorjewitsch Lewitzkij (1735—1822) aus Anlaß der 100jährigen Wiederkehr des Todestages dieses neben Borowikowskij glänzendsten einheimischen Porträtisten der zweiten Hälfte des russischen Dix-huitième. Die Ausstellung konzentrierte in einem großen Saal mit Oberlicht Alles, was von Werken Lewitzkijs sich in den öffentlichen und privaten Sammlungen Moskaus sowie einigen ehemaligen Landsitzen in der Umgegend befindet, im ganzen brachte sie jedoch trotz des imponierenden Eindrucks keine starken Überraschungen. Im Brennpunkt des Interesses standen die bekannten prächtigen Bildnisse Lewitzkijs aus den achtziger Jahren aus den Beständen der Tretjakoff- und Rumjantzeff-Galerien, wie dasjenige der Sängerin Anna David, der Frau M. A. Lwoff oder des Grafen Jakob Sievers, welche den Zenit des Schaffens des russischen Meisters bilden und in denen ein gewisser Einfluß Roslins, der gerade im vergehenden Jahrzehnt Petersburg besucht hatte, sich fühlbar macht. Dies gilt besonders in bezug auf die oft virtuose Behandlung des Stofflichen in den Bildern Lewitzkijs aus dieser Periode[1]. Neu für das breitere Publikum war in dieser Gruppe das reizende Brustbild der Gräfin Urszula Mniszek geb. Zamojoko aus der ehemaligen Sammlung Nosoff, Moskau (erworben auf der Vente Mniszek in Paris) — eine echte Inkarnation des geistsprühenden Frauenideals der Rokokozeit.

Neben den signierten Bildern, die ungefähr die Hälfte der Exponate ausmachten, figurierte eine lange Reihe von Porträten, die traditionell Lewitzkij zugeschrieben werden, aber bei näherem Vergleich mit seinen echten Werken viele Dubissa aufwiesen. Einige dieser Bildnisse stammen sogar sicher aus der Hand fremdländischer Porträtisten zweiten Ranges, die in so großer Anzahl während des 18. Jahrhunderts Petersburg zuströmten. Überhaupt ist ja das ganze Oeuvre Lewitzkijs bisher endgültig noch nicht fixiert, trotzdem 1902 eine splendid illustrierte Monographie des Meisters von C. Djagileff und W. Gorlenko erschienen war. Und gerade in dieser Richtung war die Lewitzkij-Schau der Tretjakoff-Galerie mit ihrem reichen Vergleichungsmaterial von bleibendem Wert.

Die nächste Ausstellung wird Stephan Fjodorowitsch Rokotoff gewidmet sein, einem sehr feinen Porträtisten der gleichen Epoche, dessen Schaffen und künstlerische Physiognomie noch sehr wenig erforscht sind. Die bevorstehende Gruppierung einer beträchtlichen Anzahl seiner Werke ist daher mit großer Spannung zu erwarten. P. E.

München

Thannhauser zeigte einen Überblick über das neuere Schaffen von Julius Heß. Es handelt sich vorwiegend um Landschaften. Heß steht zwischen den Lagern. Nicht aber im Sinne eines schwächlich sorgenvollen oder betriebsüchtigen Eklektikers, der nirgends Anschluß zu verpassen strebt, sondern nach Art einer bruchlosen, geraden Natur, in der sich das Formengut der letzten Vergangenheit mit der Gegenwart trifft. So ist der Naturalismus etwa einer Trübner-breiten Farbsetzung eingelagert in die großformigeren Kompositionszüge heutiger Malerei. Auch im Temperament greift Heß nie in die Extreme: Er meidet hinschmelzenden Lyrismus so gut wie dramatisches Aufbegehren. Alles ist Aussage eines männlichen und sachlichen Talentes. Die Farben möchten strotzen, erfahren zugleich aber herbe, fast pessimistische Dämpfung. Stahlgraue und blaue Brechungen lasten auf dunkelgrünen, breiten Vegetationsflächen und tiefblauen Wassern. Kräftige Landschaftsräume werden hingebaut, verlieren sich nicht in die Ferne, bleiben vielmehr als Ganzes uns nahgehalten. Wird dieser Kunst etwas erhalten bleiben, das mit der Magie des Lebens unablässig ringt und sich nicht selbstgenügsam dem bloßen Genusse eigener Naturkraft ausliefert, so wird das Einschrumpfen in bloße Handwerkstüchtigkeit, dem mancher Künstler dieses Typus später zu verfallen pflegt, ausbleiben und Bestes zu erwarten sein.

In Hermann Geibel, dem jungen Münchener Plastiker, liegt eine weiblichere Natur vor. Seine Bildhauerarbeiten bei Tannhauser zeigten in den besseren Stücken ein Formen durchaus im Volumen, insofern also plastisches Vermögen. Indem die Massen aber meistens weichlich in der Ballung wie in der Lagerung zueinander bleiben, erweist sich einmal wieder die so beliebte Folgerung als Trugschluß, daß plastischer Sinn schon Sentimentalität — oder Weichmütigkeit — ausschlösse. Daß Geibel konservativ in seinen Bildmitteln ist, sagt nichts gegen ihn. Denn Modernität und Aktualität sind — mindestens aus der Vogelschau — weder ein Pro noch ein Contra. Daß Geibel aber in seinen Akten ins aufgeschwellt Fleischliche, Strukturlosegerät (Frauenakt, der sonst an den kraftvollen Maillol erinnern könnte),

[1] Das einzige Gemälde Lewitzkijs, das sich in einer westeuropäischen öffentlichen Sammlung befindet — das in der Öffentlichen Bibliothek zu Genf bewahrte Bildnis Diderots war 1773 gemalt, als der französische Enzyklopädist am Hofe Katharina II. weilte.

daß er ferner ins Kunstgewerbliche der Stilisierung umkippt, oder ins Genre, hart neben abstrakter Ballung (ein stehender Löwe lutscht an seiner Tatze), daß er sogar im Geschmack gelegentlich versagt (Grabfigur in schwerer Schwellform auf wörtlichem Louis-seize-Sockel mit hiergegen zierlich stachlich wirkender Dekoration, die wieder abzuhauen wäre) — all das zeigt, daß sich hier vorläufig, so liebenswert die dahinter stehende Person auch sei, noch keine künstlerische Reife auswirkt.

Caspari zeigte Graphik und neuere Aquarelle von Erich Heckel. Die Beurteilung Heckels hat jene typische Pendelbewegung durchgemacht, die allem Ausgesprochenen widerfährt: Erst erhitzte Befehdung, später geradezu ein Übersehen der Problematik. Die neuen Aquarelle, meist Landschaften, unterscheiden sich von früheren Heckels durch etwas Lichtes, weithin Strahlendes und Schwebendes. Der inbrünstige Pessimismus seiner früheren Zeit löst sich jetzt oft zugunsten frühlingshaft erblühender Farbe. Mit der Aquarelltechnik läßt Heckel jetzt dunstige Bläue über den Wassern schweben. Die größere Geschmeidigkeit legt sich jedoch weit mehr in Farbe, als in Form. In der Zeichnung bleibt meist die alte, gleichsam grob ins Holz schnitzende Reduktion. In der Substanz, im „Fleischlichen", (in diesem Dritten), hielt sich Heckel von jeher viel asketischer als etwa Pechstein. Zwischen Zeichnung und Farbe aber spürt man bisweilen fast ein Spaltungsphänomen, so daß die sparrige, afrikanische Zeichnung aus der blond geschmeidigen Tönung oft knochig herausbricht. Man kann sehr gut verstehen, warum der Verismus der jüngsten Generation ein viel gesünderes und genaueres Eingehen auf die Sachwelt, eine subtilere Stofflichkeit und intimere, allgegenwärtigere Bindung von Form und Farbe wenigstens erstrebt.

Auch die großen Lithographien Barlachs, die bei Goltz zu sehen waren, zeigen den Sinn sowohl als auch die Grenze jener älteren Generation, deren Arbeit nun überblickbar vorliegt. Über Sichverlieren ins Einzelne kann man hier wahrlich keine Klage führen. Aber es wird aus etwas Fernsicht bereits heute deutlich, daß Barlachs Kunst doch reichlich oft in kesselartiger Enge immer wiederkehrender Blockformung gefangen blieb, daß die ganze Intensität manchmal etwas Holziges hat und das Kraftschema oft nur von kunstgewerblicher Stämmigkeit gewesen ist.

Goltzens Aprilausstellung gab übrigens nur einen kleinen Anbau an die vorige. Eberz war mit süßfarbigen Aquarellskizzen von 1923 vertreten, die, einmal weltliche Motive gebend, das schwelend Schwüle seiner unherben, mondänen, „religiösen" Malerei bloßlegte. Arnthal war mit Aquarellen da, über deren Kunst berichtet sei, wenn eine Gesamtausstellung vorliegt, die Goltz veranstalten will. Einige Arbeiten von Kokoschka und Pechstein waren eingestreut. — Das Aktualitätsereignis war ein neuer Davringhausen mit seinem magischen Verismus. Im Raumblock einer Dachkammer hockt ein erschrockenes Wesen, halb Gnom, halb Kind. Würfel sind drum rum getürmt. Links rote, die wie versunkene Sonne glühn, rechts blau gestufte. Himmel und Abendglut sind drohend so im Zimmer. Im Fensterloch steht eine gelb schwelende Wand: die Außensonne. Der grüne Zimmerboden wird weithin zur Wiese, auf der das Riesenkind sich Haus und Kirche türmt, aus nächster Nähe seltsam in die Ferne führend. Seifenblasen sind entlassen, emporschwebend wie astronomisch sphärische Kugeln der Ferne, lechzend aus der gesamten Raumkastung hinaus ins Nichts der Lichtwand. Alles wie eine unheimliche Riesenminiatur gezeichnet. Eines der berückendsten Bilder Davringhausens, dieses mit dem Mikroskop zaubernden Könners. F. Roh.

New York

Im März hat man hier eine neue große Galerie auf kooperativer Grundlage eröffnet, die im Obergeschoß des größten New Yorker Bahnhofes untergebracht ist. Die Laiengründer stiften auf mehrere Jahre eine bestimmte Summe, und die Künstlermitglieder je ein Bild pro Jahr, so zwar, daß jeder Gründer jährlich ein Kunstwerk für seinen Beitrag frei nach Hause tragen darf, was ihm das Los eben zuträgt. Zunächst sind sind 9 der geplanten 20 Säle eröffnet worden, und nur „konservative" Künstler stellen aus. Die „Hechte" sollen aber später auch zugelassen werden. Man hat klugerweise „die Gesellschaft" für die Gründung zu interessieren gewußt, und so dürften sich für die New Yorker Künstler vielleicht bessere Absatzmöglichkeiten bieten. Der Kunst selber freilich könnte mit diesen an sich sehr schönen Galeriesälen erst gedient werden, wenn wirklich auch die lebendigen Künstler in sie einziehen werden. Das bleibt abzuwarten.

Solcher lebendiger Künstler — das ist vielleicht doch ein besserer Terminus als „modern" — gibt es gar nicht mal so wenige hier, und von einigen konnte man aufschlußreiche Schaue in den letzten paar Monaten da und dort sehen. Nur wenige seien hier kurz in ihrem Wesen und Wollen charakterisiert.

Da war der Aquarellist John Merin in den Montrose Galleries, der aus Andeutungen Welten aufbaut, seine Welten, die aber überzeugend zu denen des Beschauers werden.

In dem Neuling Emile Bronchard, den Mr. Bourgeois vor einiger Zeit aus dem Tohuwabohu der „Unabhängigen Ausstellung" heraussuchte, kommt das ewige Kind zu Worte. Wie ein solches empfindet er die Landschaft, sieht sie gleichsam als wie am ersten Tag. Etwas Süßes, Stilles, Heiliges liegt über diesen Werken,

und zugleich etwas Schöpferisches, ein Ahnen vom Aufbau, das wie Stil wirkt. So müssen die „Primitiven" empfunden haben, als sie den Goldgrund für die Landschaft aufgaben. Und ein solcher Mann — in den Dreißigern schon — lebt mitten in der New Yorker Wildnis!

Unter dem Zeichen, ja dem Zepter des Eros steht Georgia O'Keeffe (Anderson Galleries). Aus wohl qualvoll wunderbaren Erinnerungen rauschenden Blutes und klopfender Pulse erstehen ihr seltsam packende, aufregende Gebilde, teils in Form mächtig geschwellter, lebensdürstender Blumen, ein buntgefügtes Bouquet gemalter Liebeslyrik, fleurs du mal.

Beherrscht, durchdacht, und doch zugleich durchlebt und durchblutet sind die nach Größe und Schlichtheit strebenden Gestalten Bernhard Karfiols (Galerie Brummer). Wie eine Sehnsucht nach neuer, aber selbst zu erkämpfender Klassik fast geht es durch sein Schaffen, eine Sehnsucht nach neuer Schönheit, ein Verlangen, das gleichsam durch Hinlangen nach ihr zur Tat sich verdichtet. Dieser ernste Mann kämpft seit Jahren um sein Ideal. Keine Konzessionen hat er je gemacht. So darf man Bedeutendes von ihm erwarten.

Zwei Vertreter „organisierter" Landschaft sind S. Halpert (Kraushaar Galleries) und Sidney Laufman (Mr. Sterner's Gallery). In beiden lebt und wirkt ein Wille, der den inneren Kern der Natur herausreißen will, um ihn zu heben.

F. Morse Rummel, ein Nachkomme des als Erfinder des Morsetelegraphen bekannt gewordenen Malers Morse, strebt in seinen Norwegischen Landschaften in den Kingore Galleries nach Größe und zugleich Ruhe, ein Streben, das, begreiflicherweise durch unsere ganze Zeit geht und vielleicht eine kommende Genesung von der Wildheit dieser Zeiten verkündigt. In seinen Gemälden lebt etwas von dem Gefühl, das Selma Lagerlöfs Romane ausströmen, und ihre Art ist der seinen verwandt. Mit Recht führt er William Blakes denkwürdige Worte als Erklärung zu seinem Katalog an: „Ich stelle mein leiblicher Auge ebensowenig in Frage wie ein Fenster. Ich sehe hindurch, nicht mit ihm. So wird letzten Endes alles Gesehene zu einem Gleichnis.

Bei Ehrich Bros sah man einige der „symbolischen Porträts" des Wiener Leo Katz, der zur Zeit hier tätig ist. Das „symbolische" ist ihm aber sozusagen nur ein Hilfsmittel für den Laien, ein Schlüssel gleichsam, der das den meisten Beschauern verschlossene Gebiet, in dem Rhythmus, Farbe und Linie ein eignes Leben aufbauen, diesen erklären soll. Katz ist künstlerischer Former feinsten Gefühles und unerbittlicher Psychologe zugleich, eine Art Freund des Porträts. Aber auch er ist nach der Größe, nach dem Bleibenden aus; auch in ihm lebt die Sehnsucht nach der Fläche, die er mit neuen Lebenszeichen erfüllen möchte.

Lebt er ganz in dieser unserer Zeit der Radiowellen und neuerklärter Welten und Zeiträume, so scheint der Russe Savelin Sorin (bei Knoedler) in seinem Suchen nach Größe und Einfachheit dem Zug nach Ingres hin sich anzuschließen. In seinen besten Bildnissen herrscht das Skulpturale vor, dem sich zu gleicher Zeit aber ein vornehmer Farbengeschmack beigesellt, ein Geschmack, der auf kühle Töne gestellt ist.

* * *

Russen, die diese Saison überhaupt Trumpf waren (das Moskauer Stanislawski-Ensemble spielte hier viele Wochen vor ausverkauftem Hause), gab es auch sonst viel zu sehen. Im Brooklyner Museum war eine Gesamtausstellung neuer russischer Malerei und Bildhauerei arrangiert worden, die für hier wie die Offenbarung einer neuen Welt wirkte. Gemeinsamer Volkscharakter und besondere Persönlichkeitswerte übten gleichstarke Anziehung aus. Mutatis mutandis könnte man hier wohl die Goetheschen Worte seiner Lustigen Person im Faust-Vorspiel auf dem Theater anführen: „Das Alter macht nicht kindisch, wie man spricht, es findet uns nur noch als wahre Kinder." Ja, wer so noch Kind sein oder es wieder werden könnte!

Der hier bereits bekannt gewesene Russe Nicholas Roerich, der Epiker der russischen Kunst, führte, kurz vor seiner Abreise nach dem Orient, wo er Tagore aufsuchen wird, seine neuesten Arbeiten vor. Er fand in Amerika Landschaften, die seinem Sinn für Legendenmalerei entsprachen. Er sah sie eben mit eigenen Augen, denen vielleicht ähnlich, die einst die Rothäute zur Erschaffung ihrer Natursagen befähigten. Ja, nur wer Augen hat zu sehen, der sieht wirklich. Und freilich, der sieht, wie es Blake ausgedrückt, nicht mit, sondern durch sein körperliches Auge, denn auch der Künstler Himmelreich, siehe es ist in ihm! F.

Weimar

Die bereits angekündigte Ausstellung des Staatlichen Bauhauses findet Mitte Juli bis Ende September statt. Der Termin für die Eröffnung der Ausstellung und außerdem für die besondere Bauhauswoche wird demnächst noch bekanntgegeben.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Privatdozent für neuere Kunstgeschichte an der Universität Graz, Dr. Hans Heubach, ist mit der ehrenamtlichen Leitung der steiermärkischen Landesgalerie betraut worden. — In London starb im Alter von 71 Jahren der Forscher der Miniaturmalerei Joshua James Foster. Einige seiner Veröffentlichungen sind „Britische Miniaturmaler", „Gespräche über englische Miniaturmaler" und „Samuel Cooper und englische Miniaturmaler des 17. Jahrhunderts".

Neue Bücher

Belgische Kunstdenkmäler

Belgische Kunstdenkmäler. — In Verbindung mit Julius Baum, Max Creutz, Hermann Flesche, Max J. Friedländer, Gustav Glück, Adolph Goldschmidt, Richard Graul, August Grisebach, Richard Hamann, Erwin Hensler, Fritz Hoeber, Hugo Kehrer, Wilhelm Köhler, Martin Konrad, Hermann Mylius, Rudolf Oldenbourg, Ludwig Paffendorf, Grete Ring, Max Schmidt-Burgk, Hermann Schmitz, Hans Vogts, Karl Wach, Friedrich Winkler herausgegeben von Paul Clemen. In 2 Bänden.

I. Bd.: Vom neunten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Mit 44 Tafeln in Mezzotintogravure und 333 Abbildungen im Texte.

II. Bd.: Vom Anfang des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Mit 39 Tafeln in Mezzotintogravure und 236 Abbildungen im Texte. Verlag F. Bruckmann A.-G., München 1923.

Nach jahrelanger Vorbereitung liegt nunmehr in einer buchtechnisch kaum noch zu übertreffenden Form ein Dokument deutscher Wissenschaft vor, das seine Entstehung den Kriegsjahren 1914—18 verdankt. In diesen beiden Bänden haben sich 24 deutsche Kunstgelehrte und Architekten zu einer Gemeinsamkeit zusammengefunden, die das letzte Ergebnis emsiger Forscherarbeit in jenen vier Jahren der belgischen Besetzung darstellt. Diese Publikation ist nicht nur ein großartiges Dokument der niederländischen Kunst, sondern mutet heute ihrem geheimsten Sinne nach zugleich wie eine politische Manifestation an, die nach beendetem Völkeringen dem Gegner von vorgestern den Beweis höchster Reverenz vor den herrlichen Schätzen seines kunstgesegneten Landes darbringen möchte. Sie ist endlich nicht nur Resultat wissenschaftlicher Forschung auf einem Gebiet, das die deutsche Kunstgeschichte von jeher besonders anziehen mußte, sondern zugleich Zeugnis deutscher Gesinnung und nicht minder auch des hohen Verantwortungsgefühls jener Verwaltung, die in den schweren Jahren des Krieges die kunstgeschichtlichen Denkmale nicht nur behutsam so weit als möglich konservierte, sondern auch der Forschung erschloß. Seele dieses großzügig angelegten Unternehmens war Paul Clemen, der im Kriege die wissenschaftliche Organisation der Arbeit durchgeführt und mit der ihm eigenen Energie zum Abschluß gebracht hat. Mit Recht betont der Herausgeber an einer Stelle seines schönen Vorworts, daß die Aufgaben der wissenschaftlichen Forschung aller dieser Männer, die sich hier zur Mitarbeit zusammengefunden, von vornherein über dem Trennenden der äußeren Zeitumstände standen und daß sich ihr inneres Verhältnis zu der niederländischen Kunst unabhängig von den Ereignissen rein im Sinne der internationalen Republik des Geistes und der Wissenschaft erhalten durfte.

Dieses Vorwort des Herausgebers gibt ferner Auskunft darüber, wie sich langsam aus allen Sonderstudien der an der Arbeit beteiligten Gelehrten die Idee des Gesamtwerkes entwickelte, das naturgemäß durchaus keine sogenannte belgische Kunstgeschichte werden konnte, das aber dennoch die wertvollsten Bausteine für die Bestätigung niederländischen Geistes auf künstlerischem Gebiet zusammengetragen hat. Wer unter dieser grundsätzlichen Einschränkung das hier vereinigte Material überprüft, muß allerdings zu der Überzeugung kommen, daß im Kranz der hier vereinigten einzelnen Beiträge sich solche von höchster Bedeutsamkeit für die europäische Kunstgeschichte herausheben. Gleichmäßig sind Architektur, Plastik und Malerei berücksichtigt; daneben die für Belgien so wichtige Geschichte der Bildteppiche, der Goldschmiedekunst und der Glasgemälde. So sehr vielleicht der Zufall das Thematische in der Zusammenstellung auch bestimmt haben mag, im Großen hat dies Werk für Belgiens Kunstgeschichte eine fundamentale Grundlage geschaffen, die hoffentlich auch bei den Gelehrten von drüben dankbare Anerkennung findet. Beiträge wie der von Wilhelm Köhler über „Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien" oder der von Adolph Goldschmidt über „Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts" oder der hervorragende Aufsatz von Hamann über „Die spätgotischen Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal", nicht auch zu vergessen die Artikel von Friedrich Winkler („Die nordfranzösische Malerei im 15. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur altniederländischen Malerei") und von Max J. Friedländer über „Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts", die einen Teil des ersten Bandes ausmachen, sind im besten Sinne Ausweis deutscher kunstwissenschaftlicher Arbeit, die — wenn jene Republik des Geistes wirklich besteht — auch drüben mit ungeteilter Sympathie begrüßt werden müssen. Nicht anders (um aus der Fülle des Materials nur einiges namhaft zu machen) jene Beiträge des zweiten Bandes, unter denen sich als besonders bedeutungsvoll der Aufsatz von Paul Clemen über „Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brügge", der von Richard Graul über „Die Glasmalereien in St. Gudula in Brüssel", von Hermann Schmitz über „Die belgischen Bildwirkereien von der Gotik bis zum Barock", herausheben. Diese hier kurz genannten Beiträge sollen und können an dieser Stelle lediglich nur das Programm dieser monumentalen Publikation andeuten, da es unmöglich ist, im Rahmen des Referates den ganzen Reichtum dessen zu erschöpfen, was deutsche Kunstwissenschaft hier zusammengefügt hat.

Ob man drüben den Sinn dieser mit einem

so unerhörten Aufwand von Energie, Arbeitsfreudigkeit und Mitteln zu Wege gebrachten Veröffentlichung richtig und unvoreingenommen werten wird, ist eine Frage, auf deren Beantwortung wir mit Recht gespannt sein dürfen. Wir hoffen aber, daß die Sprache dieses großzügigen Dokuments zum mindesten in der Welt draußen richtig verstanden wird. Denn was hier unsere Wissenschaft gerade in ihrer reinen künstlerischen Gesinnung der Welt mitzuteilen hat, muß auch denen zu denken geben, die langsam den Nachwirkungen der Kriegspsychose entwachsen, mag der Augenblick, wo ein solches Werk an die Öffentlichkeit tritt, vielleicht auch nicht besonders glücklich sein. Indes lehrt ja die Erfahrung der Geschichte, daß nicht die Politik der Stunde die Gegenseitigkeit der Völker und Rassen auf die Dauer bestimmt, sondern daß da, wo verwandter Geist sich dem Nachbar nähert, wo wie hier in einem Punkt Bekenntnis zu der Vergangenheit des anderen Volkes laut wird, Blutsverwandtes und durch die Tradition der Jahrhunderte in Gemeinsamkeit der künstlerischen Gesinnung Erwiesenes einmal wieder aufleuchtet. In diesem Sinne dürfen wir dies schöne Dokument echter Gesinnung als einen vielverheißenden Anfang eines Kommenden begrüßen, das einmal wieder sein wird.

Biermann.

Die Veröffentlichungen des Kunstgeschichtlichen Seminars in Marburg a. L.

I. Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Von Richard Hamann. 1. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz. Mit 246 Abbildungen.

II. Deutsche Köpfe des Mittelalters. Auswahl nach Aufnahmen des Kunstgeschichtlichen Seminars mit einer Einleitung von Richard Hamann. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars in Marburg a. L. 1922.

Zeichen der Zeit und Beweis für die zielbewußte Unternehmerbegabung eines akademischen Lehrers, der seinen professoralen Lehrstuhl ohne fremde Mittel zu einem Zentrum deutscher Forschung erweitert und die Fülle seines auf unzähligen Studienfahrten gesammelten photographischen Materials — nun auch verlegerisch ausnutzen will — sind die von Richard Hamann herausgegebenen Bände, denen diese Anzeige gilt.

Hamanns Buch über die deutsche und französische Kunst des Mittelalters, das ausgehend vom Portal der Kirche in Großenlinden in Hessen und seiner Verwandtschaft mit den provenzalischen Kirchen von St. Gilles und Arles und gestützt auf ein unvergleichliches Abbildungsmaterial, Entwicklung und Ausbreitung südfranzösischer Kunst auf ihrem Wege nach Deutschland (Regensburg, Worms, Gelnhausen, Bamberg usw.) nach Oberitalien (Modena, Parma, Mailand, Verona) und in der Schweiz auf Grund einer sicheren wissenschaftlichen Methode anschaulich zu machen versucht, gehört zweifellos zu den fundamentalsten Arbeiten deutscher kunstgeschichtlicher Forschung, einerlei wie sich die Wissenschaft im Einzelnen zu den Ergebnissen stellen wird. Der Einfluß der französischen Vorgotik, den Hamann an den wichtigsten Kirchenbauten des 13. Jahrhunderts bis zur goldenen Pforte in Freiberg hinauf nachzuweisen unternimmt, bedingt im Einzelnen hinsichtlich der früher üblichen Datierung dieser Bauten entscheidende Korrekturen nach vorwärts. Und wenn es auch noch der Spezialforschung vorbehalten bleibt, „die Abflüsse dieses großen Stromes in die Rinnsale lokaler Kunst weiterzuverfolgen", so ist Hamanns Buch ein glänzendes Beispiel, wie innerhalb der Geschichte der Architektur, die großen künstlerischen Zusammenhänge erfaßt und verfolgt werden sollen. Die 246 Abbildungen aber sind auch für jeden Kunstfreund, dem der Sinn für die wissenschaftliche Methodik weniger geöffnet ist, eine reine künstlerische Freude. Das Ganze eine imponierende Leistung universaler Kunstgeschichtsschreibung.

Geht dieses Buch, das die Früchte vieler Jahre in sich verschließt, fast nur die Wissenschaft an, so ist die zweite Veröffentlichung des Seminars, über deutsche Köpfe des Mittelalters, durchaus populär gedacht. Diesem Zweck, „durch Auswahl vom Besten dem deutschen Volk ein Geschenk zu machen", dem Kundigen wertvolles Material, dem Unkundigen Freude zu vermitteln (so ungefähr interpretiert Hamann den Sinn seiner Sammlung) entspricht der Tenor seiner Einleitung, die an Hand der hier veröffentlichten 60 Köpfe die Eigentümlichkeiten deutschen Wesens zu erfassen sich bemüht. In der Tat erscheint einem angesichts dieser meist sehr geschickt gewählten Ausschnitte manches überraschend neu und die Zusammenstellung beweist zur Genüge, daß die Bilder von einer ebenso sicheren wie durch überlegene Kenntnisse geleiteten Hand ausgewählt worden sind. Diesem schönen Band, der das beste deutsche mittelalterliche Erbe weiten Kreisen erschließen will, wird es an Erfolg nicht fehlen und man darf wohl auf den weiteren Ausbau dieser Sammlung gespannt sein. B.

Neue italienische Kunstliteratur

Zwei neue Bände aus der Serie „Il Piccolo Cicerone Moderno" (Verlag Alfieri & Lacroix) sind zu verzeichnen: „Itinerario Artistico delle Marche" von Luigi Serra, und „Rodi" von Amadeo Majuri, beide Kunstführer auf ernster wissenschaftlicher Basis aufgebaut. Der erstere weist auf Monumente und Kunstwerke nicht nur der größeren Städte wie Ancona, Pesaro, Urbino oder Macerata hin, sondern auch auf alle an kleineren Orten der Marken befindlichen; der zweite gibt die Resultate jahrelangen Studiums

auf Grund der persönlich geführten Ausgrabungen auf Rodi durch höchst interessante Beschreibungen und Erläuterungen der Bauten und Kunstwerke, die heute noch auf der Insel bestehen.

* * *

Der Verlag Piantanida Valcarenghi (Milano) beginnt seine Tätigkeit mit der Veröffentlichung einer sehr interessanten Serie von Originalmonographien über die verschiedenen Gebiete der dekorativen Kunst, die gleichzeitig in italienischer, französischer und englischer Sprache erscheinen. Jeder Band besteht aus etwa fünfzig Seiten Text und einer Reihe farbiger und einfarbiger Abbildungen. Die ersten drei bis jetzt erschienenen Werke behandeln: 1. die verschwindende Produktion von Teppichen aus verschiedenen Regionen Italiens unter dem Titel „Tappeti Rustici Italiana“ von Alberto Sautier, 2. eine wenig bekannte piemontesische Porzellanmanufaktur der Vergangenheit, „Le Porcellane di Vinovo“, von L. De Mauri, mit Angabe der verschiedenen Fabrikmarken und vielen Abbildungen meistens der sich im Turiner Museo Civico befindlichen Stücke jener Fabrik, die hier zum ersten Male beschrieben werden. Das Gleiche gilt auch von dem „Carretto Siciliano“, der im dritten Band von dem Universitätsprofessor in Palermo, Giuseppe Capitò, besprochen wird, und zwar vom ethnographischen, geschichtlichen, künstlerischen und technischen Standpunkt aus. Diese Monographie ist besonders interessant durch die Neuheit und Eigenart der Analyse dieser originellen und charakteristischen Karren, die heute noch, bunt bemalt, auf ihren zwei hohen Rädern, von Maultieren gezogen, vom sizilianischen Volk durch Land und Städte gefahren werden.

* * *

Alessandro Della Seta, Italia Antica (Bergamo-I. I. A. G.). Dies ist nicht ein Buch für ausgesprochen fachwissenschaftliche Kreise, sondern es wendet sich an den großen Kreis derer, die den Sinn und den Geist italienischer Kunst und Kultur begreifen wollen. Die dem Hauptgedanken über das Verhältnis der Kunst zum sozialen Leben der Völker untergeordnete gründliche, durch persönliches Studium erworbene Kenntnis der frühesten Phasen italienischer Kunst gestattet dem Autor eine klare synthetische Darstellung der Bildung italienischer Kunst und Kultur. Die verschiedenen Epochen prähistorischer, etruskischer, griechisch-italienischer und römischer Kunst sind in ihren Differenzierungen und Beziehungen klar umschrieben. Nicht minder deutlich sind die in den verschiedenen Epochen ursprünglichen Grundzüge der späteren italienischen Kunst aufgezeichnet und entwickelt. Die Kenntnis dieser Grundlagen, die teils von der Änderung der Zeiten, teils von den spezifischen Verhältnissen des Landes und seiner Bevölkerung abhängen, ist von außerordentlicher Wichtigkeit für das Verständnis des inneren Wesens der ganzen Kunst Italiens, von der Frührenaissance bis zum heutigen Tage. Es ist Della Setas besonderes Verdienst, daß er als Erster ein Zeitalter wissenschaftlich behandelt hat, von dem man bis jetzt nur eine dunkle und oft scheinbar widerspruchsvolle Kunde gehabt hat, in dem er ein in seiner Art vollkommenes Werk darbietet, das dem Liebhaber Italiens unentbehrlich sein dürfte. A. C.

Nordische Kunstliteratur

Vilhelm Lorenzen, Köbenhavnske Paläer I. Kopenhagen 1922. 125 S. gr. 8°. 50 Abb.

In diesem neuesten Hefte der Gammel Dansk Bygningskultur (Mitteilungen des Vereins für die Erhaltung alter Bauwerke, 2. Reihe, 4. Heft) beginnt der gelehrte und rührige Schriftführer der Vereinigung eine Schilderung der Palastarchitektur der dänischen Hauptstadt. Er will nun zunächst den Zeitraum von 1660—1730 betrachten, der ein einigermaßen in sich abgeschlossenes Bild bietet. Das gegenwärtige Heft, die erste Hälfte, beschäftigt sich in der Hauptsache mit dem schloßartigen Herrenhause, das Ulrich Friedrich Güldenlöwe für sich am neuen Königsmarkt zu Kopenhagen 1662—1677 hat aufführen lassen, und das heute als der Sitz der Kunstakademie überall bekannt ist. Baumeister war der Holländer Ewert Janssen. Das Streben des Verfassers, die einzelnen Erscheinungen überall ins Licht der allgemeinen Entwicklung zu stellen, kennzeichnet sich durch die treffliche Einleitung, die aus den Verhältnissen und Gestaltungen der beschränkten mittelalterlichen Stadt, ins 17. Jahrhundert herüberleitend, uns den Wandlungen des städteerbauenden Geistes folgen läßt. So wird die weitere Entwicklung der Stadt und Festung vorgeführt und wir werden mit den persönlichen Bedingungen für die Entfaltung einer neuen großen und umfassenden Bautätigkeit bekannt gemacht. Das erste Kapitel, betitelt Neue Bauideale (im Städtebau), beschäftigt sich besonders mit der Zitadelle, dem Neuen Königsmarkt und den Vergrößerungen des Stadtplans. Dann folgt 2. Der Barockstil und die Wohnungen, 3. „Die Baumeister, ihre Ausbildung, ihre Reisen und ihre Art zu arbeiten“. Dieser Abschnitt ist in vielem Betracht besonders wertvoll. Einheimische treten nur ausnahmsweise auf; besonders sind die Deutschen und unter ihnen namentlich, im Anfang fast ausschließlich, die Holländer die Bestimmenden; von dem einzigen wirklich bedeutenden dänischen Baumeister der Periode, Peter Pictorius, wird bedauernd hervorgehoben. daß seine Tätigkeit nur dem Auslande gegolten hat (er war zu Münster tätig). Von den Dänen treten fast nur die Stenwinkel hervor, und erst am Rande der Periode erblicken wir Thura, dem dann der hochbedeutende Eigtwedt folgte, doch nur, um sogleich von den Franzosen unter die Füße getreten zu werden. Der vierte Abschnitt behan-

delt das bürgerliche Wohnhaus in der Stadt Kopenhagen, und der fünfte lenkt endlich in die Behandlung der Palastarchitektur ein. Er bringt eine Anzahl von Rissen und Entwürfen, wobei mit vielem Recht und durchaus einleuchtend hervorgehoben wird, daß man das richtige Bild nicht bloß durch Kenntnis derjenigen Bauwerke erlangen kann, die noch teilweise oder vollständig erhalten vor Augen stehen, sondern daß der Stoff in viel größerem Umfange und voller Breite herzugezogen werden muß. Die Umstände begünstigen das Bestreben des Verfassers ungemein bei der Verfolgung dieses Gedankens. R. Hpt.

Louis Bobé, Bremerholms Kirke. Kop. 1920. 357 S. gr. 8°, 68 Tafeln Lichtbilder (Die Kirche auf dem Bremerholm zu Kopenhagen und ihre Gemeinde durch drei Jahrhunderte, herausgegeben auf Veranlassung des dänischen Marineministeriums.

Dies Buch ist eine Gelegenheitsschrift vom allergrößten Stil, in prächtiger Ausstattung alles umfassend, was irgend an der Kirche, ihrer Geschichte, ihrer ganzen Umgebung und allen Zubehörungen Beachtung finden mag. Ein herrlicher Kopf des königlichen Gründers Christians IV., dessen Gedächtnis vom Verfasser in schwunghaft begeisterter Einführung gefeiert wird, eröffnet das Buch. Für seine Vollständigkeit ist es bezeichnend, daß auf 80 Bildnissen Pastoren, Geistliche, Älteste, Sänger, Orgelschläger, Heizer, Totengräber verewigt werden, und das doch in geschmackvoller Weise, so daß man nichts entbehren möchte. Jene Vollständigkeit geht so weit, daß sie alle Inschriften mit umfaßt, die in der Kirche und der Denkmalhalle (Kapelle), auf den Kirchhöfen, an den Särgen, die vorhandenen, und auch die schon lang verschwundenen. Von besonderem Werte für uns ist natürlich der Abschnitt, den das Buch dem Kirchenbau und seiner Geschichte wie auch der Ausstattung widmet, und dies gibt denn auch den Anlaß, wenn in diesen Blättern für eine kurze Anzeige des Werkes Raum geboten wird. Ungesucht wird es ja nicht vielen von uns Deutschen unter die Augen kommen. Die Kirche auf dem Bremerholm ist an sich weder durch Größe noch durch sonstige Bedeutung besonders ausgezeichnet. Sie hat aber eine schöne geschichtliche Entwicklung gehabt, und das drückt sich am Bau aus wie auch an der Ausstattung, und sie ist von den furchtbaren Feuersbrünsten, die in Kopenhagen gewütet haben, verschont geblieben. Sie liegt an belebter Stelle mitten im Getriebe des Seewesens und ist auch zu keinem andern Zwecke angelegt, als dem Seevolk zu dienen, als eigentliche Marinekirche. Diese Art Bestimmung tritt überall kräftig hervor. Der Bau hat jetzt den Grundriß eines kurzen Kreuzes mit langen Flügeln und ist falsch, nach Südwesten, orientiert. Man kann an ihm seine Geschichte sehr wohl verfolgen. Im Jahre 1562—1563 war am Hafen die Ankerschmiede erbaut, ein ziemlich langer einstöckiger Bau; dieser ist 1619 zur Kirche zurechtgemacht worden. Die heutige Gestalt hat sie im wesentlichen durch den Umbau von 1641 bis 1643 erhalten und den Schmuck kurz nachher. So stammt die herrliche und üppige barocke Kanzel und der Altar von dem dänischen Meister des Barocks Abel Schröder von Näftwed (1661 und 1662). Es sind seine ausgezeichnetsten Leistungen. Die eiserne Taufe wird 1647 von Hans Ulrikson Svitzer geschmiedet. Das hölzerne Tonnengewölbe zeigt Stuckverzierungen, die für uns bedeutsam sind als Nachbildungen der Decke der Schloßkirche zu Glückstadt, die ebenfalls (1630) von Christian IV. erbaut war, aber seit 1709 verschwunden ist. Prächtige Epitaphe und Bilder vervollständigen den Eindruck. Die geschichtliche Bedeutsamkeit der Kirche, deren Erscheinung dem Stadtbilde einen wesentlichen Zug gibt, wird erheblich erhöht durch den großen, sich quer an die Kirche anlegenden Anbau der Kapelle, die, 1705 von I. C. Ernst als seemännische Ruhmeshalle errichtet, voll ist von Erinnerungen an die großen Zeiten der dänischen Seemacht. R. Hpt.

Gammel norsk Vävkunst X. Christiania 1922. (Jede Lieferung 5 Kronen.)

Das Werk des Direktors H. Grosch über die alte norwegische Webekunst, als 32. Teil in der Folge der Veröffentlichungen des Museums für Kunst und Gewerbe zu Christiania erschienen, ist nunmehr mit der 10. Lieferung vollendet. Damit ist in hundert Tafeln eine treffliche Übersicht über die Leistungen der dort einheimischen Webekunst geboten. Von demselben Verfasser waren früher bereits in Deutschland veröffentlicht die Werke: Gamle norsk Täpper (alte norwegische Teppiche) mit deutscher und englischer Übersetzung, Berlin, Ascher 1889, 9 Blatt fol. und: Gamle norsk Billedvaevning, 13 Blatt 4° bei Wasmuth 1901. Was uns vor Augen gestellt wird, stammt wesentlich aus dem 17. und 18. Jahrhundert und ist eine Auswahl aus einem großen Bestande, von dem sich etwa neunhundert Stück in norwegischem öffentlichen Museen vereinigt finden. Die Blütezeit dieses Zweiges bäuerlicher Kunst beginnt mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Verfall trat ein im 18. und vollzog sich im 19. Jahrhundert. Gegen dessen Ende hin begannen verständige Männer den Wert und die Bedeutsamkeit dieser durch Schönheit und eigenartige Gestaltungen ausgezeichneten Hausarbeiten zu erkennen und die noch erreichbaren Stücke zu sammeln. Nun besitzt das von Hazelius begründete nordische Museum zu Stockholm 255 Teppiche und Kissenüberzüge. Die Gesamtheit der reichen Bestände nach ihren Typen einzuteilen und zu verbinden und danach

die bezeichnenden Stücke vor Augen zu stellen, war das Bestreben des Verfassers, und die vorzüglichen Abbildungen werden diesem Zweck in vollkommener Weise gerecht. Es sind auch kurze Erklärungen beigegeben. Für die wissenschaftliche Verarbeitung des ganzen reichen Stoffes nach allen Seiten hin und die Behandlung der sich daran knüpfenden Fragen nach landes- und ortsgeschichtlichen, künstlerischen, technischen Rücksichten ist damit die Grundlage und der Anhalt gegeben und der Verfasser freut sich bescheiden darüber, einen Dienst solchen weitergehenden Bestrebungen geleistet zu haben, denen er mit freundlicher Erwartung entgegensieht. R. Hpt.

* * *

C. S. Adama van Scheltema, Kunstenaar en Samenleving. Die Stellung des Künstlers in seinem Volk und in seiner Zeit von 500 vor Christus bis auf unsere Tage (556 Seiten). Verlag W. L. und J. Brusse, Rotterdam.

Der Verfasser dieser dickleibigen, in vier Arbeitsjahren zusammengestellten Untersuchung ist ein in Holland zur jüngeren Generation gehöriger Lyriker. Als Kunstschriftsteller machte er sich durch das Reisebuch „Italie", als Theoretiker durch den Traktat „Over Idealisme" bekannt. Dieser Traktat bildet ein Nachwort zu dem jetzt ausverkauften Werke: „Die Grundlagen einer neuen Dichtkunst, Versuch einer gesellschaftlichen Kunstlehre". Das Werk richtete sich wider den Naturalismus und den in Anarchismus umschlagenden Individualismus in der Kunst. Es zeigt den Schriftsteller bereits auf der Bahn jener Untersuchung, die er nun mit seinem neuesten Buche bewältigt hat, der Untersuchung nach dem Verhältnis der Menschengattung „Künstler" innerhalb seiner Mitwelt. Das Buch ist von kompilatorischer Art und fußt hinsichtlich der Antike stark auf Eduard Meyers „Geschichte des Altertums", hinsichtlich des Mittelalters auf Huizingas „Herbstzeit des Mittelalters", hinsichtlich der Renaissance auf den Werken von Burckhardt, wenn schon Adama van Scheltema sich auch jene Forschungsergebnisse deutscher, französischer, niederländischer Gelehrter zu eigen gemacht hat, welche in die Auffassungsweise der erwähnten Historiker inzwischen Veränderungen gebracht haben. Die Haltung gegenüber der geschichtlichen Materie bleibt eine streng objektive. Der ungeheure Stoff, der mindestens innerhalb der niederländischen Forschung, noch nicht unter einen gleichen Gesichtswinkel betrachtet und durcharbeitet worden ist, bleibt in hohem Grade stofförmig: die Tatsachen selber nämlich werden zum Worte gelassen und die Auslegung, welche van Scheltema hinzufügt, befleißigt sich einer manchmal fast übergroßen Zurückhaltung und Vorsicht. Der stark persönliche Zug, welcher die Gedichte dieses Niederländers und die obengenannte Arbeit über die Grundlagen einer neuen Dichtkunst kennzeichnet, ist hier vollkommen ausgelöscht; wahrscheinlich darf das Buch im Hinblick auf seinen Verfasser als der Versuch betrachtet werden, sich seelisch und denkerisch in einer anderen Arbeitsform als der des Dichters zu erholen und abzulenken. Das Ergebnis jedoch darf deswegen nicht als eine Nebenangelegenheit, als die laienhafte Frucht müßiger Stunden angesprochen werden. Mit dem Werke liegt, mindestens für die Niederlande ein neuer und überaus zuverlässiger Führer in ein ganz neues Gebiet vor, ins Gebiet des sozialen, wirtschaftlichen, technischen Verhältnisses der Geistesarbeiter zu ihren Zeitgenossen. Über den Inhalt braucht hier nicht referiert zu werden: Noch in den kunstfreundlichsten Zeitaltern, muß A. van Scheltema feststellen, vermochte wohl ein einzelner Künstler zu öffentlicher Ehrung und zu privatem Wohlstande zu gelangen, aber der Künstler als menschliches Gattungswesen vermochte dem allgemeinen Leben sich niemals als ganz gleichwertig, gleichgeachtet und gleichgesichert einzufügen. Das Buch ist in jenem, übrigens umfangreichsten Teile am besten, wo der Schriftsteller die heimisch-niederländischen Verhältnisse behandelt. Hier wird auch der deutsche Leser eine Menge wichtiger und ihm unbekannter Tatsachen über das Verlags-, Ausstellungs- und Vereinigungswesen im heutigen Holland erfahren. H.

Otto Höver: Indische Baukunst. Jedermanns-Bücherei Verlag F. Hirt, Breslau 1923.

Der architekturkundige Gelehrte wagt es, auf wenigen Seiten den Werdegang indischer Baukunst zu umreißen. Denn so muß man den Buchtitel einschränken, von Plastik und Malerei wird nichts Ausreichendes gesagt oder in Abbildungen gezeigt. Mit der Architektur ist Höver um so gründlicher, vergleicht immer wieder mit Europa und arbeitet mit den gewohnten Begriffen Gotik und Barock. Die Darstellung wird dadurch anschaulich, zumal sie für die schwer faßbare Materie den schmiegsamen Wortschatz Wölfflinscher Schulung mit bringt — verschönt durch den eigenen burschikosen Einschlag. Sehr schnell steuert die prinzipielle Auseinandersetzung wie der Geschichtsabriß auf Spätzeiten, da fühlt sich Höver am wohlsten. Für die Anfänge scheint ihm das Material zu fehlen (so die cambodgianischen Tempel des 7. Jahrhunderts). Unverständlich bleibt es, daß ein bedeutendes Stück Indien, Champa, ihm ganz entging, obwohl das umfassende Denkmalinventar Parmentiers vorliegt. Das hinterindische Hinterland Laos fehlt, weil die Aufnahmearbeiten von Lunet de Lajonquière nur im Manuskript bestehen. Die siamesischen Tempelstätten (Sukhotai, Chiengmai usw.) datiert Höver zu spät, „nicht vor dem 14. Jahrhundert", daher auch die einseitige Berücksichtigung der späten Denkmäler, „des Rokokostadiums". Von Einzelirrtümern sei

erwähnt, daß Mudras nicht Stellungen, sondern Handhaltungen sind (Seite 27), und daß in Cambodgia Brahmanismus und Buddhismus etwa gleich stark nebeneinander stehen.

Zu den Vorzügen des Buches gehört die klare Einordnung der hellenistischen Episode und die glänzende Durchführung der These von der einheitlichen Äußerung des Hindutums in der vorderindischen Baukunst. Als Ganzes scheint die Arbeit unter dem Motto zu stehen: „Wir Europäer können nicht aus unserer Haut heraus". Die neue übergeordnete Formästhetik ist also noch zu schreiben. Dem beabsichtigten Zweck der volkstümlichen Verbreitung hat Höver (freilich mit Einschränkung auf die Architektur) einen großen Dienst erwiesen. Alfred Salmony.

Max Engelmann, Leben und Wirken des württembergischen Pfarrers und Feinmechanikers Philipp Matthäus Hahn. Richard Carl Schmidt & Co. Berlin 1923.

Die Biographie des württembergischen Pfarrers und Feinmechanikers Philipp Matthäus Hahn, die Max Engelmann vorlegt, schildert uns einen Mann, dessen Name bisher kaum über einen engeren Kreis hinaus bekannt geworden ist, obwohl gerade dieser Name uns ein in seiner Art reiches Leben vor Augen führt, mag es auch äußerlich oft recht arm gewesen sein. Ein mannigfaltiges Abbildungsmaterial gibt uns das anschauliche Milieu dieses Lebens: da sehen wir Carl Eugen von Württemberg, Francisca von Hohenheim, Lavater, Schubart, wir werden nach Schloß Hohenheim, nach der Retraite von Scharnhausen, nach Eßlingen, nach Tübingen, nach Hohenasperg geführt. Auf diesem losen, glücklich geschilderten Hintergrund spielt sich das Leben des armen Pfarrers ab. Oft fehlte es ihm am Notwendigsten, aber reich schien ihm selbst dieses Leben. Sein religiöses Denken war stark pietistisch gerichtet.

Engelmanns Buch beschäftigt sich im wesentlichen mit seiner technischen Begabung. Ihr gelten auch Lavaters Worte: „Ein ganz außerordentlich mechanisches Genie, das immer erfindet, immer schafft — mit ausharrender, alles überwindender Geduld zum letzten Ziel alles ausführt. Er schafft Welten und freut sich einfältig seiner Schöpfungskraft."

Die Blütezeit der Feinmechanik, die in den Instrumenten der Renaissance um 1600 zum Ausdruck kam, ist mit dem Dreißigjährigen Krieg dahingegangen. Hahn gehört neben dem Augsburger Georg Friedrich Brander zum vornehmsten und glücklichsten Wiederbeleber dieser Kunst. Als Techniker ist er nicht nur Schöpfer von Dielen-, Sonnen-, Taschenuhren, astronomischen Werken, Rechenmaschinen u. a., sondern er ist auch der Meister einer besonderen württembergischen Schule, die für die Entwicklung der Mechanik unserer Zeit grundlegende Bedeutung hatte, der Jakob Auch, Johann Christian Schuster, Johann Gottfried Ewald Sechting u. a. angehört haben. A. R.

Joseph Braun S. J., Liturgisches Handlexikon. Verlag Joseph Kösel & Friedr. Pustet. Regensburg 1922.

Aus dem Vorwort: „Das .. Handlexikon, .. hat zum Gegenstand die heutige liturgische Terminologie, die jetzigen liturgischen Funktionen und Zeremonien unter Einbeziehung ihrer geschichtlichen Entwicklung sowie namentlich auch die mittelalterliche liturgische Terminologie. Für den lateinischen Ritus wurde nach Möglichkeit allseitige Vollständigkeit angestrebt, für den griechischen annäherndes ...." Jeder sich mit der Geschichte der gesamtchristlichen oder der schöpferischen oder kritischen Förderung der katholisch-christlichen Kunst Beschäftigende hat alle Veranlassung, in den weiteren Kreis der dem Verfasser für diese neue Frucht seiner Gelehrsamkeit Dankbaren zu treten. Auch ihnen mangelte das Handbuch, in dem die so nötige Belehrung über die liturgischen Bedingtheiten und Bindungen, oft auch über die Bezeichnungen der mit dem katholischen Gottesdienst in Beziehung stehenden Kunstwerke zu finden war. Man kann nur wünschen, daß nunmehr recht viele sich den Inhalt des aus den Quellen heraus gearbeiteten schmalen Bandes zu eigen machen, soweit er sie angeht; und es wird niemanden, auch den Nichtkatholiken nicht, schaden, wenn er darüber hinaus sich mit dem Geiste der katholischen Liturgie vertraut macht, einer der wichtigsten Quellen für die Gestaltung so vieler Kunstwerke. Das Büchlein gehört in der Tat zu denen, die in keiner Handbibliothek fehlen sollten. R. Berliner.

Kleine Anzeigen

Baedeker-Reisehandbücher

Als ein erfreuliches Zeichen der Zeit darf gebucht werden, daß Baedekers „Paris", der zum erstenmal 1855 bei Gelegenheit der ersten Pariser Weltausstellung erschien, nunmehr neu in 19. Auflage vorliegt. Abgesehen von der gründlichen Neubearbeitung hinsichtlich aller Angaben, die nach dem Krieg unbedingt nötig war und die die Neuauflage sehr gewissenhaft durchgeführt hat, interessiert an dieser Stelle vornehmlich alles, was in diesem Handbuch mit der Kunstgeschichte und den Museen zusammenhängt. Die Neubearbeitung der letzteren hat Dr. J. P. Richter mit vorbildlicher Gründlichkeit ausgeführt; denn gerade innerhalb der Museen hat sich in den letzten Jahren so manche tiefgreifende Veränderung vollzogen, von der wir eigentlich erst auf Grund dieses Baedekers abschließend erfahren. Das der allgemeinen Kunstgeschichte gewidmete, ursprünglich von dem zu früh verstorbenen Dr. Gensel verfaßte Kapitel hat Dr. Otto Grautoff für die vorliegende Auflage überarbeitet

und bis auf die Gegenwart ergänzt. — Im Ganzen ist aber dieser Band ein erfreuliches Zeichen für die Anbahnung normaler Beziehungen unter den Völkern und heute speziell für die deutschen Reisenden unentbehrlicher denn je.

Auch die neue London gewidmete 18. Auflage des englischen Baedekers unter dem Titel „London and its Environs“ muß an dieser Stelle notiert werden, weil auch sie bezüglich der Kunstsammlungen sehr wichtige neue Angaben enthält, die in der Hauptsache dem in England lebenden Dr. Jean Paul Richter gedankt werden. Im übrigen war der London-Baedeker immer eines der besten und vorbildlichsten Handbücher dieser Serie.

P. F. Schmidt, Otto Dix. K. Nierendorf, Verlag. Köln a. Rh.

Ein Heftchen: zehn Bilder, ein paar werbende Sätze der Einführung. Schmidt, der sich schon seit Jahren für diesen veristischen Ironiker einsetzt, betont kurz das unbedingt Künstlerische und das Ethos seiner fanatischen Gegenständlichkeit. Die Abbildungen fesseln sofort; Dix ist in der Tat eine Potenz, ungewöhnlich in Art und Ausmaß. Wolfradt.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Ludwig Baldass, Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Kunstverlag Anton Schroll & Co. G. m. b. H. Wien 1923.

Edmund Wilhelm Braun, Die Silberkammer eines Reichsfürsten. (Das Lobkowitzsche Inventar.) Mit 72 Abbildungen auf 36 Lichtdrucktafeln. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1923.

Otto von Falke, Altberliner Fayencen. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1923.

Max Geisberg, Die Kupferstiche des Meisters E. S. I. Lieferung. Bruno Cassirer-Verlag. Berlin 1923.

Leopold Giese, Schinkels architektonisches Schaffen. 1. Bd.: Die Friedrichs-Werdersche Kirche zu Berlin. Der Zirkel. Architektur-Verlag G. m. b. H. Berlin 1921.

Otto Grautoff, Ferdinand von Raiski. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Berlin 1923.

Mynona, George Grosz. (Künstler der Gegenwart. Bd. 3.)

Hermann Hesse, Sinclairs Notizbuch. Rascher & Cie. A.-G. Verlag. Zürich 1923.

Ludwig Kaemmerer, Käthe Kollwitz' Griffelkunst und Weltanschauung. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Seelen- und Gesellschaftskunde. Emil Richter-Verlag. Dresden 1923.

Friedrich Koepp und Georg Wolff, Römisch-Germanische Forschung. Mit 8 Taf. 120 S. Vereinigung wissenschaftl. Verleger, Berlin 1923.

Ferdinand Luthmer-Robert Schmidt, Empire- und Biedermeiermöbel aus Schlössern und Bürgerhäusern. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. 1923.

Hans Much, Niederdeutsches gotisches Kunsthandwerk. („Hansische Welt“, Nr. 4.) Verlag Georg Westermann. Braunschweig und Hamburg 1923.

Ernst Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. Bd. I/III. Verlag F. Bruckmann A.-G., München. 1923.

Roland Schacht, Henri Matisse. (Künstler der Gegenwart. Bd. 4.) Rudolf Kaemmerer-Verlag, Dresden.

Paul Schaffner, Gottfried Keller als Maler. J. G. Cottasche Buchhandlung, Nachfolger. Stuttgart und Berlin 1923.

F. Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst. — Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Mauritius-Verlag. Berlin 1923.

Hans Tietze, Albrecht Altdorfer.

Karl Voll, Die niederländische Malerei. Beide im Insel-Verlag. Leipzig 1923.

Emil Waldmann, Tizian. Propyläen-Verlag. Berlin 1922.

Heinrich Weizsäcker, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M. F. Bruckmann A.-G. München 1923.

Verschiedenes

Moskau

Ein lange zwischen der Moskauer und Petersburger Museumsleitung schwebender Streit ist nunmehr zum Ausgleich gebracht. Moskau, das in den ehemaligen Schtschukinschen und Morosoffschen Galerien eine geradezu glänzende Sammlung moderner westeuropäischer Malerei besitzt, welche noch durch den ausländischen Saal der Tretjakoff-Galerie retrospektiv ergänzt wird, ist in bezug auf alte Meister viel stiefmütterlicher behandelt. Die Gemäldegalerie des Rumjanzeff-Museums, die allein in Moskau die Werke dieser Meister in ihren wenigen Sälen konzentriert, kann natürlich den Vergleich mit jenen modernen Sammlungen nicht aushalten und kommt vorderhand überhaupt über den Charakter eines mittleren Provinzialmuseums nicht hinaus. Als nun nach der Revolution der Petersburger Museumsfonds und die dortigen Sammlungen aus den kaiserlichen Schlössern und anderen Quellen ungeahnte Bereicherungen erhielten, wurde in Moskau der Wunsch laut, daß ein Teil dieser Kunstschätze auch der Sowjethauptstadt zugute kommen möchte, womit letzterer die Möglichkeit gegeben wäre, die Rumjanzeffsche Galerie zu vervollständigen und auf ein höheres Niveau zu bringen. Lange konnte in dieser Frage eine

Einigung nicht erreicht werden, was nun letzthin geschehen ist. Die Leitung der Eremitage hat sich bereit erklärt, ca. 200 Gemälde an Moskau abzutreten, darunter auch Werke erster Meister und Schulen, die in der Rumjanzeffschen Galerie bisher nicht vertreten sind. P. E.

Weimar

Das Staatliche Bauhaus hat mit Genehmigung des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung seine Satzungen veröffentlicht. Die Blätter sind nicht nur drucktechnisch, sondern auch inhaltlich sehr klar „gebaut" und geben ein Arbeitsprogramm, das gewiß viele nicht erwartet haben und die meisten gern billigen werden. Inwieweit es in den wenigen Jahren, die das Bauhaus besteht, in aller Stille verwirklicht worden ist, darüber wird die vom Juli bis September dieses Jahres in Weimar stattfindende Erste Bauhaus-Ausstellung Rechenschaft geben. Auch über sie liegt eine Ankündigung vor, in hellem Gelb, Blau und Rot gedruckt, von ungewöhnlicher Lebendigkeit der Erscheinung. So etwas liest man. Der Reklamefachmann sollte sich mit dem Warum befassen. Die Ausstellung wird folgende Gebiete umspannen: Die Schule. Die Werkstätten. Den Bau. Malerei und Plastik. Die als letzte Abteilung aufgezählte „Bühne" wird, wie ich höre, wahrscheinlich nicht in dem Sinne in Erscheinung treten, wie es die vor einiger Zeit versandten besonderen Ankündigungen in Aussicht stellten. Das ist sehr bedauerlich, weil für eine wahrhaft gründliche Erneuerung des Bühnenspiels die deutschen Bühnen von heute über aller Nachfrage nach „Schlagern" gar keine Zeit zu finden scheinen. Wir haben nicht einmal einen Tairoff. — Den Höhepunkt der Ausstellung wird die Bauhauswoche bilden. Vorträge, Spielgänge, Tänze, Marionetten- und Lichtspiele, Kino, Musik und ein Fest der Bauhäusler sind dafür vorgesehen. Das scheint alles ganz gut aufgezogen. Nun wartet man in Spannung auf den Ablauf. -s-

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Während in den meisten Kunsthandlungen, alter wie neuer Kunst, die vergangenen Monate im großen und ganzen recht still waren, kann man von einer erstaunlich regen Tätigkeit in den Auktionshäusern sprechen, und sowohl die American Art wie die Anderson Galleries hatten mehrere Versteigerungen von ungewöhnlicher Bedeutung zu verzeichnen. Die meisten von ihnen waren, begreiflich genug, im Zeichen der Zeit, indem ungünstige Verhältnisse eine Liquidierung zur drängenden Notwendigkeit machten. Zwei große Nachlässe aber wurden auf den Markt geworfen, der des bekannten Tenors Enrico Caruso und der des verstorbenen Bankherrn W. Salomon, die leicht noch hätten zurückgehalten werden können. Daß man sich doch zum gegenwärtigen Verkauf entschloß, scheint anzudeuten, daß man auf ein Anspannen der Kunstpreise in den nächsten Jahren wenigstens nicht rechnet. Und wie die Gesamtlage sich gestaltet hat und bei dem durch sie notwendig erzeugten übermäßig hohen Angebot gegenüber einer vor der Hand wenigstens noch nicht vergrößerten Nachfrage (denn neue Sammler sucht man hierzulande sozusagen mit der Lupe!), dürfte diese Annahme auch vollauf berechtigt sein.

Die großen Auktionen begannen damit, daß die bedeutende Kunsthandlung Henry Symons Ende Januar einen Teil ihrer offenbar zu umfangreichen Bestände auf den Markt warf, vielleicht auch nur, um diesen „auszuprobieren", so daß viele der „Verkäufe" nur fiktive gewesen sein dürften. Das Hauptstück dieser über eine Million eintragenden Versteigerung war die Serie der vier Balloch Castle Gobelins, 1685 von Jean Jans nach den alten Entwürfen Lucas von Leydens noch mit Gold und Silberfäden gewebt. Es soll die einzige noch vollständig erhaltene Serie dieser Gobelins sein, und es wurden $ 35000 für sie bezahlt, und zwar von Demotte, dem Spezialisten für Tappisserien und Teppiche, der übrigens jetzt sein New Yorker Haus aufgibt und sich mehr oder weniger auf Paris beschränken wird — was auch wohl als Zeichen ein der Zeit angesehen werden kann.

Ebenfalls in den Anderson Galleries fand ein interessanter Verkauf von Handzeichnungen aus dem Besitz des Londoner Sammlers Victor Koch statt, der für hier, wo Handzeichnungen noch Kaviar selbst für die Elite sind, nicht schlechte Preise eintrug. So gab man für ein Rembrandtblatt „Satan, Christus versuchend" $ 3100, für ein Dürerblatt aus seinem Skizzenbuch $ 1100 aus. Da aber auch dieser Verkauf eine Art Probe darstellte, könnte es sein, daß diese zwei Nummern, die Höchstpreise waren, vom Sammler selber zurückgekauft wurden.

Schließlich versteigerte man in den Anderson Galleries die von Frankreich herübergeschickte Kollektion gotischer Kunstwerke, vor allem Skulpturen, die unter dem Namen einer „Madame de la T." ging. Sie enthielt erstklassige Stücke, u. a. eine lebensgroße Steinmadonna mit Kind, Isle de Franceschule, 14. Jahrhundert, die von Veltatte Demotti um $ 20000 erstanden wurde, und eine Serie von sechs Jagdteppichen aus der Zeit Ludwigs XII., die derselbe Händler für $ 60000 erwarb. Für diese Serie hatte man aber wohl viel mehr erwartet, wie auch für eine Rubensserie von vier Brüsseler Wandteppichen, den Triumph des Abendmahles darstellend, die Carl Winkler-Bern offenbar mit großen Hoffnungen herübergebracht hatte, denn es hieß, sie sei auf ca. $ 100000 abgeschätzt gewesen und sie brachte

doch nur $ 8000 in den Amerikan Art Galleries! Welch hohe Preise dagegen für alte Glasfenster gezahlt werden, bewies im de La P.-Verkauf wieder ein nur 10 inches im Durchmesser großes Medaillon, französisch, 13. Jahrhundert, das $ 6700 eintrug. Obwohl die Steinfiguren dieser Kollektion verhältnismäßig hohe Preise brachten, sind diese doch niedrig zu nennen, wenn man die früherer Jahre in Betracht zieht, und sie mit denen vergleicht, die von den großen Händlern verlangt werden, resp. bis noch vor kurzem verlangt wurden, denn auch hier wird wohl ein „Abbau" stattfinden müssen.

In den American Art Galleries war der erste große Verkauf der der schwedischen Kunstsammlung Lamm aus dem Schloß Näsby. Dieser schwedische Kunstliebhaber hatte sich eine Fülle von Kunstwerken aller Art und Stile von überall her zusammengetragen, offenbar zu recht hohen Preisen. Trotzdem hatte er natürlich mit den amerikanischen Millionären nicht konkurrieren können, und so fanden denn z. T. große Namen wie Frans Hals, Rembrandt Unterkunft in seiner Sammlung, ohne daß die nötige Qualität vorhanden gewesen wäre. Sowohl sein Frans Hals wie sein Rembrandt waren frühe und, namentlich der letztere, schwache Stücke. Ein ursprünglich unzweifelhaft vorzüglicher B. Striegel war schlecht erhalten, und so ging es fort. Im Gegensatz zu den kluggewordenen amerikanischen Sammlern ersten Ranges hatte Lamm sich wohl auch zu sehr auf sich selber und sein Urteil verlassen, ehe dieser durch Erfahrung geschult war. Und so dürfte das Resultat des Verkaufes ihn mit wenig Freude erfüllt haben, wiewohl kaum irgendwo anders ein besseres Ergebnis hätte erzielt werden können. In Parenthese sei hier hinzugefügt, daß ein W. Leibl dieser Sammlung, das Bildnis einer alten Bäuerin, ganze $ 775 brachte, während früher die paar Leibls, die auf New Yorker Auktionen erschienen, bis in die Tausende stiegen. Es hat sich offenbar hier die Idee eingenistet, daß mit dem niedrigen Stande der Mark deutsche Kunstwerke fast allen Goldwert verloren hätten, und so kommt es, daß moderne deutsche Werke hier trotz der Valuta billiger zu kaufen sind als drüben. Natürlich liegt das auch an dem kaum noch vorhandenen Markt für deutsche Kunst in Amerika.

Der Lammauktion folgte in der American Art Galleries der des umfangreichen Nachlasses Enrico Carusos. Daß Caruso aus Liebhaberei Kunst sammle, wußten viele zu seinen Lebzeiten, daß er so vortreffliche Beispiele auf seinen drei Lieblingsgebieten: antikem Glas, italienischen Renaissancebronzen und Limoger Emaillen sein eigen nannte, war nur wenigen bekannt. Er hatte sich offenbar gut beraten lassen, wiewohl auch viel minderwertigeres sich unter seinen Schätzen fand, was wohl allmählich ausgemerzt worden wäre, hätte ihn nicht ein schneller Tod ereilt. Er war aber aus dem Stoff gemacht, aus dem Sammler großen Stiles hervorgehen. Freilich als eine gute **Kapitalanlage** für seine Erben dürfte seine Kunstkollektion sich kaum herausgestellt haben. Was aber ist denn überhaupt heutigentages eine gute und sichere Anlage?

Den Höhepunkt der Versteigerungssaison aber bildete der Verkauf der großen W. Salomonsammlung in den American Art Galleries. Dieser Multimillionär hatte sich in pompöser Weise mit den kostbarsten Schmuckstücken der französischen Möbelkunst des 18. Jahrhunderts umgeben, was ja, in kleinerem Maßstabe, hier bei den Reichen lange Zeit fast ausschließliche Mode gewesen war. Das palastartige Salomonhaus war besonders gebaut und ausgestattet worden, um wie das eines französischen Grandseigneurs des ancien régime zu wirken, und muß doch durch Überladung mehr wie ein großer Schaukasten gewirkt haben. Kein Wunder, daß nach des Bankherrn Tode die Witwe sich entschloß, die kalte Pracht aufzugeben und sozusagen als Sterbliche unter Sterblichen zu leben! Deshalb war sie auch bereit, möge das Ergebnis sein wie es wolle, die ganze Sammlung auf einmal auf den Markt zu werfen. Salomon hatte, offenbar zu Höchstpreisen, meist von den ersten Kunsthändlern hier gekauft, und diese sahen sich nun wohl nolens volens gezwungen, den Riesenverkauf zu „stützen", weshalb verhältnismäßig hohe Preise erzielt wurden, obwohl die Kostpreise für den Verstorbenen wohl fast in jedem Falle bedeutend höhere gewesen sein dürften. Ehe noch der Verkauf stattfand, hatten auf dringenden Antrag der Witwe, wie es heißt, Duveens die Hauptwerke unter den Bildern, meist italienische Primitive, die sie seiner Zeit Salomon verkauft hatten, zurückgekauft; man sagt für eine Million Dollar, was genau der Hälfte des einstigen Einkaufspreises entsprochen haben soll. Diese Werke, die gleichsam den Stil des ganzen Hauses gesprengt haben müssen, hatte Salomon gegen Ende seines Lebens gesammelt, was ein Beweis dafür ist, daß auch er nach Höherem als der Luxuskunst des 18. Jahrhunderts strebte. Durch den privaten Vorverkauf kam es, daß die Gemäldeabteilung der Versteigerung gegenüber den anderen verhältnismäßig schwach war. Ein Damenporträt von Fragonard trug mit $ 41000 den höchsten Preis davon. In Paris würde vielleicht desselben „Badende Frauen" an erste Stelle gekommen sein. Hier hielt offenbar Prüderie dieses rauscherfüllte Werk auf nur $ 6000 zurück. Die Bouchers der Sammlung waren des Meisters selber kaum würdig. Ein Lorenzo di Credi „Bildnis eines jungen Mannes" brachte es auf $ 9500. Einige Urbino-Majolikavasen und Schüsseln errangen Riesenpreise. Auch eine größere Zahl erstklassiger italienischer Renaissance-

bronzen befanden sich in der Sammlung und brachten viele Tausende. Drei Marmorwerke des Pajou kamen auf fast hunderttausend Dollars zu stehen. Eine Serie von vier Brüsseler Wandteppichen, die Triumphe Scipio Africanus des Älteren darstellend, kostete 52000. Einzelpreise aus dieser wie den übrigen hier erwähnten Versteigerungen sehe man in der Versteigerungsbeilage nach.

Was an Privatverkäufen bedeutender Kunstwerke während der letzten Kunstwerke bekannt geworden ist, umschließt das Bildnis seiner Tochter Sara von Frans Hals, gemalt ca. 1624 (aus einer deutschen Kollektion); das Bildnis seines Sohnes Nicholas von Rubens (aus einer englischen Sammlung), beide an einen neuen Sammler in Chicago verkauft; einen „Lachenden Knaben" von Frans Hals, und van Dycks „Erzbischof von Ghent".

Der bedeutendste Verkauf aber, der bereits schon einmal hier erwähnt wurde, vor kurzem aber erst perfekt geworden ist, war der der Serie der Einhornwandteppiche an J. B. Rockefeller Junior, der aus dem Besitz der La Rochefoucauldfamilie stammt und den Käufer über eine Million Dollar gekostet hat. Der französische Kunsthändler Lacarde hatte sie herübergebracht, und als dann alles zum Abschluß des Kaufes bereit schien, fand er heraus, daß er von seinem Gewinn, der mehr als eine halbe Million betragen haben soll, über 50% Einkommensteuer an die Regierung der Vereinigten Staaten hätte zahlen müssen! Daraufhin wurden die Verhandlungen abgebrochen, respektive vertagt. M. Lacarde fuhr wieder übers große Wasser zurück, und man schloß den Kauf drüben ab! Dies diene Verkaufslustigen als wertvoller Wink. Wenn ein auswärtiger Kunsthändler herüberkommt und hier Geschäfte abschließt, so muß er seinen Gesamtgewinn versteuern, ehe er das Land verlassen darf. Will er diese Einkommensteuer (die nichts mit der Luxustaxe auf gewisse Kunstgegenstände zu tun hat) vermeiden, so muß er entweder seine Geschäfte durch einen hiesigen Vertreter abwickeln lassen, oder sie in der Heimat selber abschließen. Durch die Erhebung dieser Einkommensteuer, die **jeder** Fremde, der hier etwas während seines vorübergehenden Aufenthaltes verdient, zahlen muß, versucht die Regierung, ihre eigenen Schäfchen wenigstens etwas zu schützen, was freilich nötig genug ist, denn sie schert sie wahrlich zur Genüge.

Außer Herrn Lacarde waren und sind noch eine ganze Anzahl auswärtiger Kunsthändler hier, teils um das Terrain kennenzulernen, was natürlich für jeden der erste Schritt sein sollte, teils um Verkäufe zustande zu bringen. So zieht seit vielen Wochen Herr Foudstikker-Amsterdam durch die Lande und zeigt überall seine umfangreiche Kollektion niederländischer Kunst. Er hatte die scheinbar gute Idee, sich gleichsam politisch durch die Netherland-America affiliation einführen zu lassen, als solle durch die Besichtigung der Sammlung seitens amerikanischer Kunstfreunde das Freundschaftsverhältnis zwischen den zwei Völkern ein engeres und wärmeres werden. Wäre seine Sammlung wirklich erstklassig, so würde diese Art Propaganda vielleicht ein wenig gezogen haben. Nun macht aber die Ausstellung den Eindruck eines kleineren Provinzmuseums, das noch dazu den Ehrgeiz hat, dem Besucher mit großem Namen imponieren zu wollen. Die großen Meister sind fast durchweg sehr schwach vertreten, einiges Qualitätreiche findet sich unter den Kleinmeistern. Die ganze Sammlung kann aber nur das hier einmal bestehende Vorurteil gegen die niederländische Kunst — von den großen Namen abgesehen — verstärken. Und das ist freilich sehr zu bedauern. Wenn Herr Foudstikker die Idee hatte, er könne hier seine alten Ladenhüter, noch dazu gegen hohe Preise, loswerden, so hat er freilich einen argen Irrtum begangen, der ihn wohl auch teuer genug zu stehen kommen dürfte, denn an Ausgaben wird es ihm nicht gefehlt haben. Anzeigen aber bringen letzten Endes nur dann etwas Gutes ein, wenn Qualität hinter ihnen steht, sei das nun auf dem Kunst- oder irgendeinem anderen Gebiete. Deswegen wäre erst einmal eine Orientierungsfahrt für ihn von höchstem Wert gewesen und kann jedem in ähnlicher Lage nur dringend angeraten werden.

Gegenüber dieser verunglückten öffentlichen Ausstellung ist es nun ein doppeltes Vergnügen, von den geradezu erstaunlichen Qualitäten melden zu können, die den von Herrn K. W. Bachstitz, dem Vorsitzenden der Haager Backstitz-Galerie, herübergebrachten und nur privatim gezeigten Werken eignet. Hier finden sich Meister aller Schulen, jeder einzelne durch ein charakteristisches Werk seiner besten Zeit vertreten, und jedes Werk in vorzüglicher Erhaltung, darunter solche Seltenheiten wie Carlo Criselli (eine Madonna mit Kind), Boursse (ein Genrebild, das sich den besten der Großen dieses Gebietes vergleichen läßt), Francois Clouet (Bildnis des Admirals Boligny), Corneille de Lyon; einer der bedeutendsten Rembrandts aus seiner Spätzeit; einige Goyas, köstliche Stücke von Hobbema, Ruysdael und Jan Steen, von denen man hier nur zu oft minderwertige Schulbilder zu sehen bekommt, was diese Meister hierzulande beinahe in Verruf gebracht hat, soweit wenigstens Privatkäufer in Betracht kommen. Diesen Gemälden schließen sich italienische Renaissancebronzen an, die mit denen der Salomonsammlung zu wetteifern, in dem einen oder andern Falle sie sogar zu überbieten vermögen. Ferner finden sich ausgesuchteste Majoliken und der berühmte griechische Goldschmuck, der seinesgleichen in Privatbesitz nicht hat. So ist es, als besichtige man eine der wenigen ganz bedeu-

tenden amerikanischen Privatsammlungen, in denen jedes einzelne Stück das Resultat sorgfältigster Auslese ist. Eine bessere Erziehung zum Kunstgenuß und Kunstverständnis als diese Sammlung läßt sich so nicht denken. Ihr Herüberbringen wird unzweifelhaft günstigste Folgen haben.

Von einzelnen bedeutenden Kunstwerken, die letzthin herübergekommen sind, seien angeführt der frühe Holbein aus dem Jahre 1517, Bildnis des Jakob von Hartenstein; und Manets berühmtes Werk „Bon Bock“, das Wildenstein & Co. jetzt privatim ihren Kunden zeigen.

Welche Fülle von Kunstwerken seit Ende des Krieges in dieses Land geströmt sind, kann man aus einem von der National City Bank zusammengestellten Bericht über die Einfuhr von Kunstwerken entnehmen, demzufolge in den letzten vier Jahren durchschnittlich pro Jahr Kunstwerke im Werte von 26 Millionen Dollar ins Land gebracht worden sind. Seit 1910 sollen Werte in der Höhe von etwa 350 Millionen herübergekommen sein! Das letzte Jahr, 1922, nun übertraf um etwa 7 Millionen den oben angeführten Durchschnitt der letzten vier Jahre, das heißt Werke im Werte von ca. 33 Millionen Dollar, darunter 8 Millionen allein aus England wurden importiert. Man fragt sich vergebens, wo das alles untergebracht werden soll, und kann nur immer wieder vor einfachem Drauflosschicken aller möglichen Kunstgegenstände dringend warnen. Erst den Markt sondieren, das sollte die Devise sein. Seit Ausbruch des Krieges sind ungefähr 175 Millionen Dollars an Kunstwerken importiert worden, darunter ca. 130 aus Europa, der Rest aus Asien. Und kein Ende ist zu sehen.
F.

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Am 15.—17. Mai versteigern Amsler & Ruthardt schöne und seltene Graphik aus fünf Jahrhunderten. Der Katalog Nr. 104 umfaßt 1466 Nummern. Es handelt sich um kein außergewöhnliches Material. Das Gebotene ist sehr reichhaltig und von gutem Durchschnitt, so daß gerade viele kleinere Sammler zu ihrem Vergnügen kommen dürften. Hervorzuheben ist die sehr umfangreiche Sammlung von Stichen des J. J. de Boissieu. — Ein größerer Teil des Materials rührt aus Doublettenbeständen der Königsberger Kunstakademie her. Der Katalog ist mit X Tafeln illustriert.
-s-

Frankfurt a. M.

Rudolf Bangel versteigert am 15. Mai u. a. die Sammlung moderner Meister des westfälischen Großindustriellen F. O. Soeding, die ein Ereignis auf dem Kunstmarkt zu werden verspricht. Die während mehrerer Jahrzehnte mit großem Verständnis aufgebaute Sammlung enthält neben Einzelwerken französischer Impressionisten eine Auswahl der berühmtesten Vertreter der Münchner, Karlsruher und Düsseldorfer Schule, die fast durchweg mit erstklassigen Arbeiten vertreten sind.

Der Katalog verzeichnet Gemälde von Gauguin „Feldbestellung“, van Gogh „Seine bei Asnières“, Constable „Landschaft“, Liebermann „Zwei Spinnerinnen“, Corinth „Schlächterei“, Knaus „Porträt eines alten Mannes“. Die Münchner Schule ist vertreten durch Spitzweg „Oberst Leutner“, Grützner, Löwith, Simm, Wopfner, Seiler, Raupp, Sperl, Hengeler, Zügel, Zumbusch, Haider und viele andere. Von der Karlsruher Schule befindet sich in der Sammlung Hans Thoma 1887 „Beschauliches Dasein“, Gemälde von Trübner, Schönleber, Ludwig Dill. Die Düsseldorfer Schule ist durch eine Arbeit von Gautier „Auf der Poststation“ sowie Gemälde von Munthe und Kröner vertreten. Von Frankfurtern befinden sich in der Sammlung Städteansichten von Jakob Becker, ein Werk Eduard von Steinles „Kampf Jakobs mit dem Engel“, Adolf Schreyers „Pferdeeintreiber“, Winters „Pferde am Wallachenzelt“.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Das erste Kunstauktionshaus in Polen

In Warschau wurde vor ungefähr einem Jahre das erste große Kunstauktionshaus eröffnet. An der Spitze des Hauses, das den Namen „Dom Sztuki“ (Kunst-Haus) führt, stehen Sammler, Kunstliebhaber und Fachmänner Polens aus allen Sammelgebieten. Die Leitung befindet sich in den Händen des Kunsthistorikers Dr. M. Sterling, der im Kunsthandel im Auslande tätig war. Das Haus veröffentlicht Kataloge und Auktionsergebnisse und scheint immer entscheidender den ganzen, sonst sehr regen, Kunstmarkt Polens zu beherrschen.

Amsterdam

Wie die Neue Zür. Ztg. schreibt, wird Mitte Mai in Amsterdam in den Räumen des internationalen Verkehrsbureaus (van Ligten) eine Ausstellung Schweizer Graphik eröffnet, die der rührige Kunstsalon „Wolfsberg“ in Zürich zusammengebracht hat und auf der eine Anzahl Schweizer Künstler mit Proben ihrer Kunst vertreten sein werden. Die Ausstellung umfaßt 250 Nummern, und zwar Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Plakate usw.

Berlin

Die Kunsthandlung Hugo Graetz, Achenbachstraße 21, entwickelte in einer nicht unansehnlichen Eröffnungsausstellung ihr Programm, das die junge Malerei und Zeichenkunst in besonderer Betonung der „Brücke“ und ihres Nachwuchses umfaßt. So waren neben Campendonk und Davringhausen mit zum Teil das Durchschnittliche überragenden Stücken Nolde und Pech-

ſtein vertreten, ferner Crodel, Schwichtenberg, Huth, dann aber auch recht gut ſich einpaſſend Meidner, Schmid, Feigl, Steinhardt u. a. Jedenfalls hatte man nicht den Eindruck rein geſchäftsmäßiger Wahlloſigkeit. Kollektivausſtellungen werden verſprochen. W.

Die Kleine Galerie eröffnete am 5. Mai ihre erſte Kollektivausſtellung. Sie beginnt mit Ölbildern und Aquarellen von Baladine, deren Arbeiten bisher in Deutſchland kollektiv noch nicht gezeigt wurden.

Wilhelm Uhde, der nach dem Krieg einige Jahre auf der Burg Lauenſtein im völkerverſöhnenden Sinne, dem Geiſt des echten Europäers getreu auf die Jugend wirkte und dort „Die Freude" begründete, hat ſchon vor einigen Monaten dem Zwang der Zeit gehorchend Lauenſtein verlaſſen und jetzt die ſelbſtändige Leitung des Kunſtſalons Fritz Gurlitt übernommen.

Die Galerie Ferdinand Möller eröffnete am Sonnabend, den 21. April, eine Ausſtellung von Ch. Crodel, Jena, der zum erſten Male kollektiv ausſtellt. Außerdem wird eine umfangreiche Ausſtellung von Plaſtiken des Berliner Bildhauers Richard Scheibe gezeigt.

Die Euphorion-Kunſtausſtellung Charlottenburg, Faſanenſtraße 85, am Bahnhof Zoo, veranſtaltet im Mai eine Kollektivausſtellung von Gemälden, Aquarellen, Handzeichnungen und illuſtrierten Büchern von Georg Alexander Mathéy, dem künſtleriſchen Leiter der Abteilung für Buch- und Steindruck an der Staatlichen Akademie in Leipzig.

Brüſſel

Auf einer Auktion, die in der erſten Märzhälfte bei Giroux abgehalten wurde, war das Intereſſe für James Enſor beſonders auffallend. im Gegenſatz zum Auslande, welches den Enſor der zweiten Lebenshälfte höher ſtellt, wird in Belgien die altmeiſterliche, unproblematiſche Kunſt ſeines Anfangs bevorzugt. Man bezahlte auf dieſer Auktion für ein „Stilleben mit toter Ente" 25000 belgiſche Franken, für das Porträt des Malers Finch in ſeinem Atelier (55×43 cm) 50000 Fr. Gegenüber Enſor fielen die übrigen belgiſchen Maler bedeutend ab. Ein Bild Wilhelm Vogels erzielte 6800 Fr., ein Jan Stobbaerts 13700 Fr. Eine Zeichnung von Xavier Mellery brachte 4400 Fr., ein Gemälde von dem einſt vergötterten Henri Evenepoel 7200 Fr.; gering war auch der Erlös für einen de Brackeleere (7000 Fr.). Für ein Bild des Gegenwartskünſtlers Auguſte Oleffe wurden hingegen 15000 Fr. bezahlt. H.

Neue Kataloge

Demnächſt verſendet die modern-bibliophile **Kurfürſt-Buchhandlung**, Berlin W 62, Kurfürſtenſtr. 70, unberechnet unter dem Titel „Das Convolut", Heft 1, ihren erſten Katalog ſeltener und vergriffener Drucke. Die Ausleſe umfaßt in reichlich 500 Nummern die Abteilungen: Illuſtrierte Bücher, Mappenwerke und Graphik; Verlags- und Privat-Preſſendrucke; deutſche und fremdländiſche Literatur; Kunſt- und Kulturgeſchichte. Gleichzeitig wird mit dem „Convolut", Heft 2, zu einer am 26. Mai ſtattfindenden erſten Auktion neuer und moderner bibliophiler Werke eingeladen.

Verſteigerung des letzten (4.) Teiles der als deutſches Eigentum ſequeſtierten Sammlung **Heinrich Kahnweiler** in Paris am 7. und 8. Mai. Moderne Gemälde. Der Katalog zählt 405 Nummern, die Zahl der Stücke iſt jedoch weit höher, da Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik in Lots ausgeboten werden. Es kamen zum Verkauf: Zeichnungen und Aquarelle von Braque 56, Derain 39, Vlaminck 18, Gris 8, Léger 204, Manolo 71, Picaſſo 143. Gemälde von Braque 46, Derain 36, Vlaminck 92, Gris 26, Léger 18, Picaſſo 50. Druckgraphik von Braque, Derain, Vlaminck und Picaſſo, meiſt in Dutzenden gleiche Abzüge: faſt 2000. — Sechzehn der Bilder ſind auf Tafeln in Lichtdruck wiedergegeben. Als Experte iſt M. Durand-Ruel beſtellt. — Die Verſteigerung iſt inſofern von einer gewiſſen hiſtoriſchen Bedeutung für die moderne Malerei, als die Werke faſt ausſchließlich den wichtigſten Jahren ihrer Entfaltung, den letzten vor 1915, angehören. -s-

Erſcheinungstermin

Heft **10**	24. Mai
„ **11**	7. Juni
„ **12**	21. Juni

Redaktionsſchluß

Heft **10**	17. Mai
„ **11**	31. Mai
„ **12**	14. Juni

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernſee, Poſt Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenſtr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzſche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienſtr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornſtraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 Weſt 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Ein deutſcher Maler des 11. Jahrhunderts und ſein Modell

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln | *Von HEINRICH EHL*

Die ſymboliſche Bedeutſamkeit der liturgiſchen Kunſt des ottoniſch-heinriciſchen Zeitalters hüllt ſich in eine Verſchwiegenheit des Perſönlichen, die untrennbar zu ſein ſcheint von jeder hieratiſch geführten und hieratiſch empfindenden Menſchheit. Auf dieſer diſtinguierten Anonymität, deren Gründe mit dem unfromm-kritiſchen Verſtande leicht in zeitlichen Umſtänden der geſellſchaftlichen Schichtung und der jenſeitigen Auffaſſung des Daſeins — des Dortſeins — gefunden werden mögen, beruht trotz allen aufgeklärten Wiſſens vom hiſtoriſchen Zuſtande für ein ſenſibles Empfinden ein gut Teil des Ambiente ariſtokratiſcher Kulturen. Die Größe und das Exkluſive, die Entrückung und das Zwingende der Götter des Sung, die ſich noch der letzten keramiſchen Scherbe mitteilen, würden das Geheimnisvolle einbüßen, wenn wir uns verführen laſſen müßten, das Unbedingte dieſer Geſinnung mit der banalen Kenntnis menſchlicher Kreaturen zu verbinden. Beeinträchtigung im Beſten wäre unvermeidlich. So aber wird der Abſtand gewahrt, ohne den Kunſt zur zweckdienlichen Staffage eines Lebens wird, von dem nur ahnungsloſe Genußſüchtlinge eine „Verfeinerung" verlangen werden.

Das Perſönliche iſt und bleibt ſekundär und berührt in keiner Weiſe das Weſentliche. Es ſchwindet vor der Kathedrale wie vor dem Kaſſeler „Jakobssegen". Wenn hier der Verſuchung nicht widerſtanden ſein ſollte, die Anekdote wichtig genommen zu haben, ſo verkenne man nicht, daß von ihr aus die Größe der Handlung in ihrem gebührenden Abſtande erſt recht erkennbar wird und an eindrucksvollem Relief gewinnt.

Die geringſte Angelegenheit des Künſtleriſchen iſt das Porträt. Unter der hiſtoriſchen Einſtellung wird es nicht bedeutend, aber wichtig. Das Geiſtige der religiöſen Intenſität des 11. Jahrhunderts und ſeine ſtarke Verhaltenheit in der Sphäre des Gefühls verweltlicht ſich in den agnoſtizierbaren Porträts der geſellſchaftlichen Ausleſe ſeiner politiſchen und kirchlichen Repräſentanten. In den Kaiſerbildniſſen vor allem ſchwächt ſich das Symboliſche dieſer Kunſt, das von Lamprecht mit ſtärkſtem pſychologiſchen Verſtändnis als die Dominante der Zeit herausgeſtellt wurde, zum Gegenſtändlichen ab mit fühlbar diesſeitigem Einſchlag des literariſch Intereſſanten. Die reſervierte Zurückhaltung vor dem künſtleriſch entſcheidenden Wert, vor dem Bleibenden der allgemeinen Geltung, hat Kemmerich in ſeinen kritiſchen Unterſuchungen über die deutſche Porträtmalerei des frühen Mittelalters bei einer methodiſch einwandfreien Behandlung des ſpröden Stoffes zu ſehr exakten Ergebniſſen geführt. Das Porträt exiſtierte und lag im Willen des Künſtlers. Der Grad ſeiner Treffſicherheit wird lediglich begrenzt durch die Genügſamkeit und vielleicht auch durch eine im Charakter der Zeit begründete Enthaltſamkeit von der Überſchätzung des Individuellen. Das Bezeichnende der Perſönlichkeit der großen Kaiſer Otto II. und III., des II. und III. Heinrich, denen ſich innerhalb der rheiniſchen Malerei noch das Bildnis Heinrichs V. im Codex aureus von Prüm anſchließt, iſt uns mindeſtens mit der gleichen Prägnanz überliefert wie die anekdotiſchen Züge ihres Lebens. Wie hier werden auch dort nur die charakteriſtiſchen Momente betont, die den welthiſtoriſchen Schritt der Ereigniſſe markieren. An der gewaltſamen Entladung der ſeeliſchen Impulſe, die die Menſchen des Jahrhunderts zu Zeiten aus der Gebundenheit des Lebens herausreißt zu erſchütternden Bekenntniſſen des Temperamentes und Blutes findet der Chroniſt Gegenſtände und Gelegenheiten, den Umfang der ſeeliſchen Verfaſſung ſeiner Zeit bis auf den Grund bloßzulegen. Von hier aus ſind die Schilderungen des Fußfalles Konrads II. vor ſeinem Sohne und die Überſchwenglichkeit des Erzbiſchofs Everger im Widmungsbilde ſeines Lektionars zu würdigen.

Der Aſpekt der liturgiſch-hieratiſchen Geſamthaltung der monumental empfundenen Miniaturen dieſer Zeit erträgt die novelliſtiſche Einführung eines Künſtlers, der den

Katalog der Chuonradt, Purchardt und anderer erweitert und zugleich das überraschend getreue Porträt eines deutschen Menschen aus dem Zeitalter der politischen Führung Europas durch den deutschen Bauernadel greifbar nahe bringt.

Es ist nicht so sehr der Sinn für das Wirkliche, das als der unausmeßbare Komplex aller vorhandenen materiellen wie geistigen Tatsachen zu gelten hat, als vielmehr die einseitige Hingabe an das zufällige Naturvorbild, auf dem die Möglichkeit des Porträts beruht. Wer es als Meister verwirklichen will, muß notwendig von der Wichtigkeit der Oberfläche durchdrungen sein. Insofern ist die zeitliche Konstellation des 11. Jahrhunderts wie des frühen Mittelalters überhaupt diesem Exponenten eines wie immer zu umschreibenden Naturalismus nicht günstig, als ihm das geistige Symbol einer priesterlich orientierten Anschauungsweise mit der ausschließlichen Betonung des Jenseitigen widerspricht. Porträt ist letzten Endes eine Frage der Technik und im günstigsten Falle eine Angelegenheit des Stils. Rhythmus und Fläche, die bestimmenden Größen und schöpferischen Faktoren der ottonischen Malerei, schließen das Nebensächliche und Zufällige aus, weil sie von einem Größeren erfüllt sind. Die Illusion wird nicht gesucht. Man malt nicht, sondern man deutet die geistliche Welt in Sinnbildern aus. Darum war die karolingische Kunst mit ihrer handfesten Beschränkung auf das Dingliche dem Physiognomischen günstiger, weil sie die Erscheinung als solche malte, nicht den Sinn der Dinge suchte, sondern ihren Schein bewertete. Die besten Leistungen des Porträts gelangen aus eben diesen Gründen auch im 11. Jahrhundert dort, wo die malerische Tendenz, das Modelé der Oberfläche, am wenigsten vergessen war, in der Malkunst von Regensburg. Die Beispiele liegen vor in den verschiedensten Handschriften, die für Heinrich II., Konrad III. und Heinrich III. angefertigt wurden. Wie hier der byzantinische Illusionismus, so ist es am Rhein eine bewußt retrospektive Verbindung mit der antik-karolingischen Malsinnlichkeit, die die Voraussetzung für die Wiedergabe der äußeren Erscheinung schuf. Für die Kunst des deutschen Südwesten von Reichenau bis Echternach gehörte das Prinzip zu den Überwundenheiten der Tradition. Als seinen Nachfolger erkennen wir den Meister Gundold, der sich in einem Evangliar der Stuttgarter Landesbibliothek ausdrücklich als Maler des Werkes zu erkennen gibt.

Über dieses selbst nur so viel, daß es einer umfangreichen Schule angehört, deren Sitz Köln ist, und die im Gegensatz zur führenden Kunst des Südwestens die malerischen Überlieferungen Nordost-Frankreichs aus dem 9. Jahrhundert bis tief ins 11. hinein fortsetzt. Das Evangeliar stammt aus dem Aachener Münster und ist im engsten Anschluß an die Vorbilder der heute noch dort befindlichen Handschrift und des Wiener Schatzkammerevangeliars entstanden, in dem von Köhler ebenfalls eine Künstlersignatur, und zwar die eines Byzantiners, entdeckt wurde. Diese traditionelle Bindung, die Verwandtschaft des ornamentalen Schmuckes und der Schrift dürften im Zusammenhang mit der gesamten Kölner Malerei dieser Zeit heute nicht mehr in den Irrtum führen, dem noch die beiden gelehrten Benediktiner, Martène und Durand verfielen, die es zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Aachen am Orte seiner Bestimmung und teilweisen Entstehung sahen. Sie schrieben es dem 9. Jahrhundert zu, während es sicher erst im 11. entstanden ist. Wichtiger im Zusammenhange dieser Ausführungen ist es, daß die vier Evangelisten des zweibändigen Buches von anderer Hand sind als die beiden hier vorgeführten Blätter, und zwar von einer Hand, die sich so maßgeblich von dem Meister des Schatzkammerevangeliars führen läßt, daß die Anfertigung dieser Bilder nur denkbar bleibt unter dem ständigen Blick auf die Vorlage in Aachen selbst.

Meister Gundold ist der Schöpfer der Kreuzigung und der Herrlichkeit Christi. Dieses zweite Blatt gibt einen ikonographischen Anhalt für die sichere Datierung ins 11. Jahrhundert, weil die Anordnung der Komposition in dieser Weise nur in der Kölner Malerei dieser Zeit angetroffen wird. Die stärkste Übereinstimmung weist die gleiche Darstellung in einem Evangeliar des Kölner Priesterseminars auf, die schon ihrer hohen Qualität wegen diese Veröffentlichung verdient. Der Christus dieses Bildes ist ebenfalls ohne Bart dargestellt.

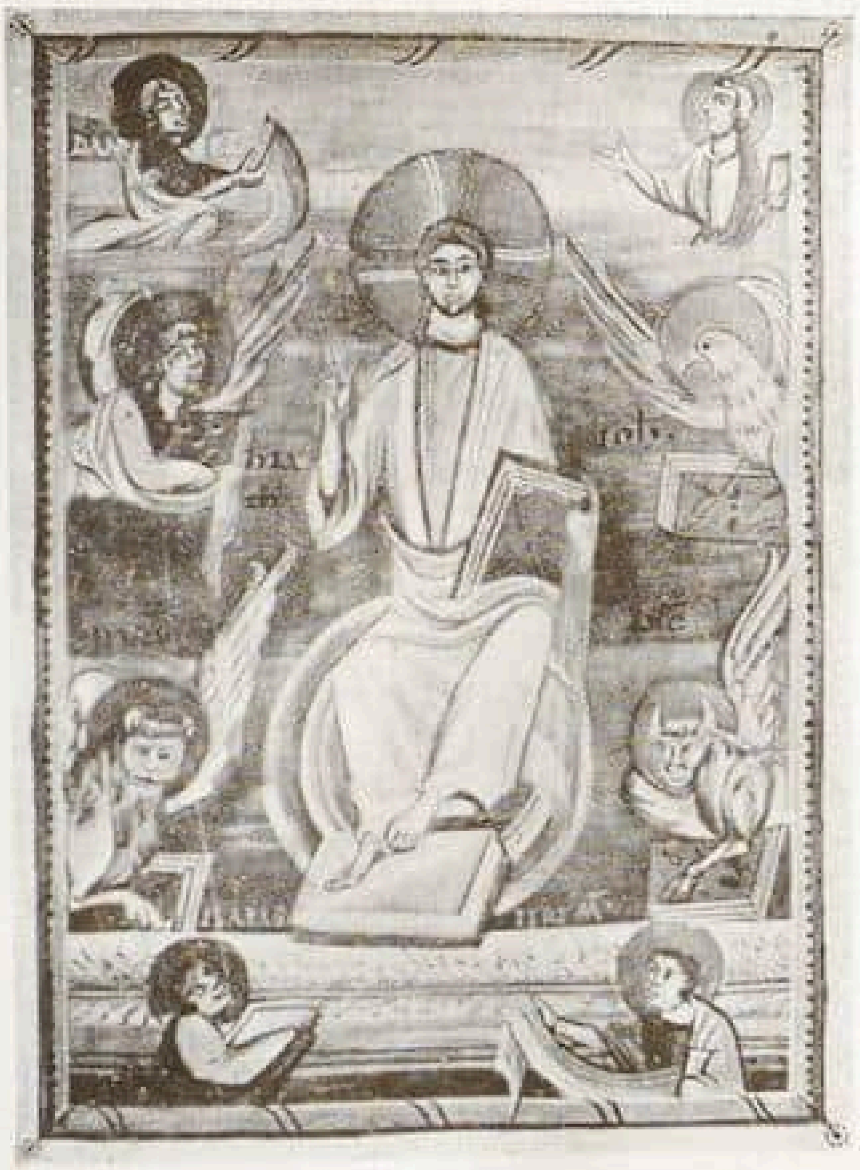


Abb. 1. Maiestas Domini. Evangeliar Stuttgart Quart 2.
Landesbibliothek.

Abb. 2. Kreuzigung. Evangeliar Stuttgart Quart 2.
Landesbibliothek.

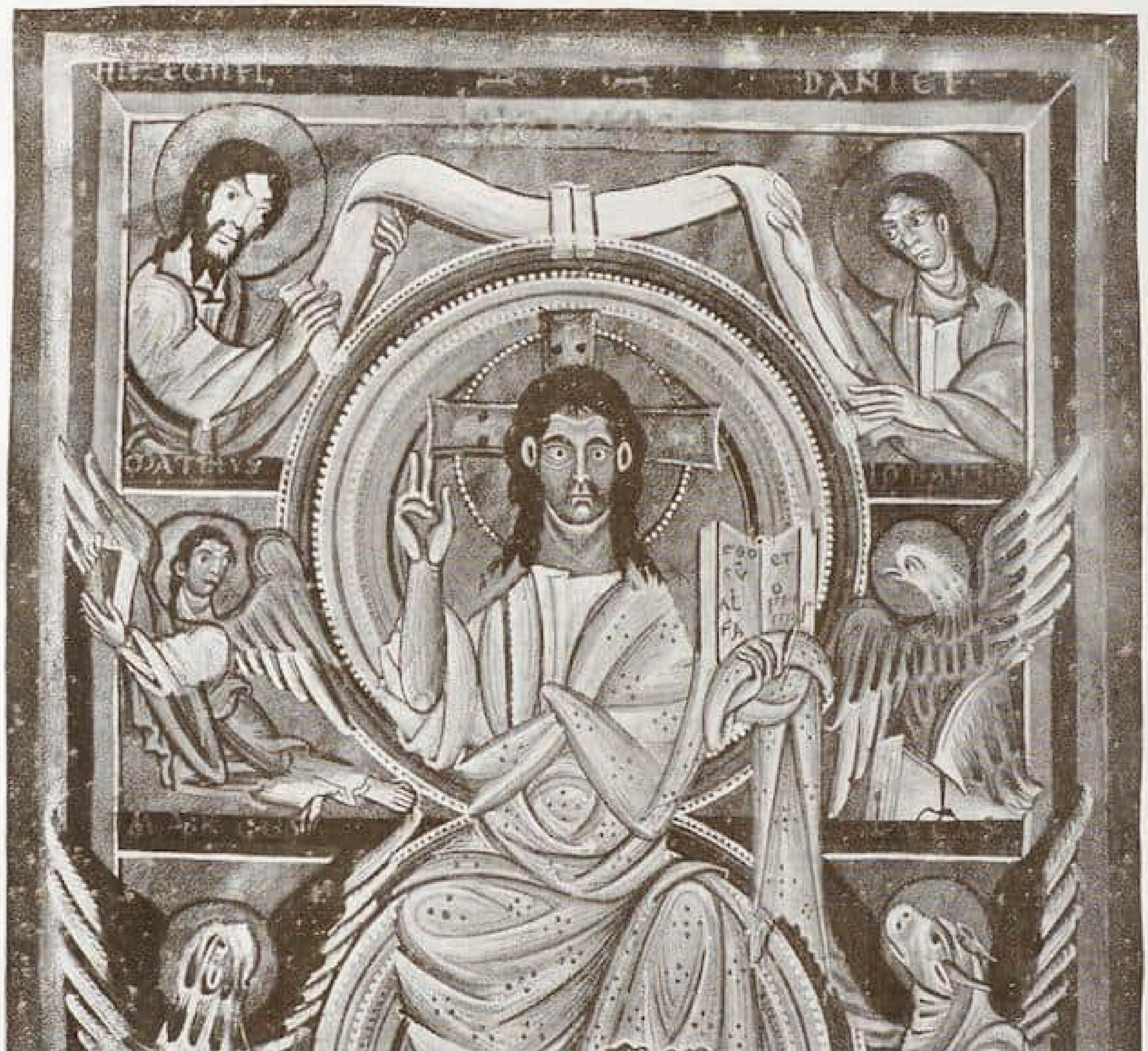


Abb. 3.
Maiestas Domini. Evangeliar Köln.
Priesterseminar.

Dieſe Einzelheit verrät, daß Gundold Werke der ſüdweſtdeutſchen Kunſt nicht nur kannte, ſondern auch auf ſich wirken ließ, weil der Kölner Typus ſtets den bärtigen Chriſtus zeigt. Das eindrucksvolle Bild iſt eine der vielen gerade am Rhein gemalten Darſtellungen, in denen ſich das geiſtige Motiv in ſtarke, faſt monumentale Bildwirkung umſetzt. Der Erlöſer als Weltenherrſcher thronend, umgeben von den Symbolen der Evangeliſten und den Propheten in einer oberen und unteren Reihe. Man mag dieſes feierliche Bild als ein Zeichen nehmen für die religiöſe Geſinnung der Zeit und zugleich als eine wohlgelungene Löſung der ihr vorſchwebenden künſtleriſchen Aufgabe, der Symboliſierung des Göttlichen und ſeiner ſchickſalhaften Macht über das irdiſche Daſein.

Vom maleriſchen Eindruck dieſer Geſtaltung der Idee vom Jenſeitigen läßt ſich ſchwerlich durch Wortbeſchreibung eine vermittelnde Vorſtellung geben. Schwer auch nur kann der ſymboliſche Wert der Farben heute noch gewürdigt werden, der für die Menſchen der Zeit vielleicht ein beſtimmender Faktor war. Auf ſtreifenartigem Grunde thront der Chriſt in den lichten Regionen eines roſigen Lila, das nach unten hin in die irdiſche Feſtigkeit eines blauen Grün und weichen Rot übergeht. Der ſchieferblaue Ring der Weltſcheibe, auf dem der Salvator mundi ſitzt, verſinnbildet das von den Meeren der Ewigkeit umſpülte Erdeneiland. Das Kreuz der Mandorla leuchtet im glühenden Rot der Liebe, durch die ſeine erlöſende Gewalt ſich auswirkte. Verehrung ſtrahlt von den Köpfen der Propheten vom Rande aus zum Bildzentrum zurück, das den geiſtigen Mittelpunkt des Daſeins bedeutet. Golden ſteht über ihm die Kreisſcheibe des Nymbus, die Heiligkeit des Ganzen in ſich ſammelnd. So erſchaute Jeſaias das Ereignis ſeines Lebens, das ihn dem Prophetentum weihte.

Unter dieſer faſt den Mythos berührenden religiöſen Darſtellung ſteht in griechiſchen Buchſtaben nach den drei Silben des Wortes getrennt *ΓΥΝ Δωλ ΔΙϹ.* (sic!) Der deutſche Name Gundold bleibt unverkennbar in der griechiſchen Form Gyndoldis. Er ſagt aber etwas aus, das über die wertvolle Mitteilung eines Künſtlernamens — denn nur um einen ſolchen kann es ſich handeln — einige kulturhiſtoriſche Winke gibt. Wie im Lektionar des Everger die übrigens falſche Inſchrift *Πέϑρος* ſtatt *Πέτρος* (sic!) und ähnliche mißverſtandene griechiſche Sprachanleihen in dem aus Eſſen ſtammenden Swanhildevangeliar in Mancheſter, ſo weiſt auch hier die gräciſierte Form eines guten deutſchen Eigennamens hin auf die hiſtoriſch feſtſtehenden Einflüſſe von Byzanz. Nirgends waren ſie, abgeſehen von Regensburg, ſo ſtark wie am Rhein, und zumal in der Metropole Köln, das die tote Griechenkaiſerin Theophanu in der Gruft von St. Pantaleon barg. Die Perſönlichkeit Gundolds gewinnt durch dieſe Namensſchreibung Relief. Der Mann kannte — in welchem Umfange ſpielt keine Rolle — Griechiſch, hatte vielleicht die Hagia Sophia ſelbſt geſehen und war aufgeklärt und unbeſcheiden genug, ſein Künſtler- und Gelehrtentum der Mit- und Nachwelt zu bekennen. Mit den landläufigen Vorſtellungen von der mönchiſchen Selbſtbeſcheidung, der gänzlichen Effacierung der Perſon vor dem Werk, das nur als Gottesdienſt Daſeinsrecht hat, iſt dieſes ſelbſtbewußte Bekenntnis des Eigenwertes nicht ganz zu vereinigen. War Gundold Mönch, ſo gewiß keiner von den unweltlichen. Oder aber war er Laie? Schuf er als Laienkünſtler, ſo ſicher er nicht allein und als Ausnahme, die nur die bekannte Regel beſtätigt. Waren die Künſtler überhaupt Laien? Dann war die religiöſe Stimmung der Zeit mehr als eine Kloſterangelegenheit. Sie war Weltanſchauung und allgemein. In ihr ſteht Gundold, der Künſtler und Menſch, als eine Individualität von immerhin erkennbarem Umriß. Sein Bild wird deutlicher, ſofern es nur erlaubt iſt, die trockenen Tatſachen des ikonographiſchen Befundes zu einem Indizienbeweis auszubauen, der darum nicht weniger zuverläſſig iſt, weil er nicht ganz des Intereſſanten entbehrt. Die Kölner Schultradition befolgte peinlich den Kanon des bärtigen Chriſtus, der als mittelbares byzantiniſches Schema ſchon durch nordfranzöſiſche Überlieferung am Rheine feſtſtand. Die geſetzte Männlichkeit, ja mitunter ein etwas moroſer Zug des ehrwürdigen Alters ſchrieb dieſe

Ikonographie aus dem byzantinischen Hofzeremoniell ab. Die deutsche Auffassung des Südwestens, literarisch im Held Heliant des Otfriet von Weißenburg mit jugendlicher Unbefangenheit vorgetragen, nahm den Sohn Gottes als Bruder Baldurs und verlieh ihm die Züge kräftig jugendfrischer fast jünglinghafter Erscheinung. Nicht als ob es sich dabei um eine grundlegende Neubildung handelte. Der bartlose Typus ist vielmehr schon im christlichen Orient vorgebildet und lehnt sich, wie etwa in der bekannten Berliner Pyxis, an den antiken Apollo und Orpheus an. Gundold, der Deutsche, von dem wir ahnen, daß ihm der Osten nicht fremd geblieben, hält sich an dieses sein persönliches Empfinden — und an seine Schulung, Denn so läßt sich weiter vermuten, Gundold kam aus dem Südwesten, wie schon die Namensform andeutet. Aus denselben Kunstzentren wie seine Zeitgenossen Chuonradt und Purchardt, die den Codex 12 der Kölner Dombibliothek ausmalten, und die keinen Zweifel über ihre stilistische Zugehörigkeit zur Reichenau lassen. Sein Bild der Herrlichkeit Christi rückt künstlerisch und ikonographisch nahe an eine Richtung innerhalb der Kölner Schule heran, die erkennbar von dem Gut der führenden Kunst des 11. Jahrhunderts im bewußt reformierenden Gegensatz zur einheimischen Überlieferung ihr Teil genommen hat. Das wichtigste Denkmal dieser „Sezession" innerhalb der niederrheinischen Malerei ist die Maiestas Domini eines Evangeliars des Kölner Priesterseminars. Diese Vermutung über Gundolds Heimat gewinnt an Zuverlässigkeit, wenn wir erfahren, daß auswandernde Mönche und Künstler vom Bodensee her den Rhein herunter nach Köln kamen und daß Erzbischof Everger, der Gründer der Kölner Schule, Insassen eines Trierer Klosters bei sich aufnahm, daß endlich derselbe Kirchenfürst die aus dem Maximins-Kloster in Trier nach München-Gladbach verpflanzten Kleriker zwang, aus dem dortigen Vitus-Kloster in seine Residenz überzusiedeln. Vielleicht führte Gundold ein ähnlicher Weg nach Köln wie seinen vermutlichen Landsmann Stephan Lochner. Und wie diesen wandelte auch ihn der Genius loci aus einem Oberdeutschen zu einem typischen Vertreter niederrheinischer und Kölner Art.

Bei allem bleibt ihm seine Individualität. Diese befähigt ihn zu einem Porträtisten von einer seiner Zeit nicht geläufigen Sicherheit und Treue. Wie er sich als Künstler verewigte, so hat er im gleichen Kodex seinen Auftraggeber im Bildnis festgehalten. Auf Fol. 9 der Stuttgarter Handschrift befindet sich eine Kreuzigung in der dem Kölner Atelier geläufigen Auffassung. Ihr schließt sich Gundold in diesem Falle enger an und gibt Christus als bärtigen schwarz gelockten Mann wieder. Klagend stehen Maria und Johannes neben dem am Kreuze Sterbenden, beide in dunkles Gewand der Trauer gehüllt. Es verlohnt sich wohl anzumerken, daß zur Maria noch eine Vorzeichnung erkennbar ist, die einen menschlichen Formentyp andeutet, der weniger dem schlanken Ideal der Kölner Schule entspricht als dem etwas kurzleibigen und breiten des Südwestens. Gundold hat sich nachträglich auch hier der heimischen Schuldisziplin gefügt; er hat es aber nicht vermocht, nun auch sein Modell, den Stifter von Bild und Buch, seiner im Blute liegenden fast unzeitgemäßen individuellen Anschauung zu opfern. Denn dieser Kleriker, der mit übergeneigtem Oberkörper und verehrend ausgebreiteten Händen links zu Füßen des Kreuzesstammes demütig kniet, ist in seiner persönlichen Einmaligkeit über alles Typische hinaus trotz der dem Stile des Blattes angepaßten allgemeinen Haltung in seiner Menschlichkeit fast rücksichtslos erfaßt und schonungslos wiedergegeben. Die kostümliche Treue des Gewandes, die aus einem Stück geformte Glockenkasel, wird noch übertroffen durch die bei aller Kleinheit der Ausführung doch überraschend wirkende Physiognomie. Der Künstler scheint ausdrücklich darauf Bedacht genommen zu haben, sie reichlich zur Geltung zu bringen. Das volle, fast feiste Gesicht mit den stopplichen, schlecht rasierten Backen, der kurzen, breit und dick gebildeten Nase, dem kräftigen Stiernacken, den wulstigen Lippen, der kahlen hohen Stirn, der Glatze — das alles desavouiert so sehr den überkommenen menschlichen Typus der Heiligengestalten, daß es fast provozierend wirkt. Man kann es sich schlecht versagen,

dieser Aufforderung, dem Menschlichen nachzuspüren, nicht stattzugeben. Der Mann ist aus der bäuerlichen Rasse des westfälischen Landadels hervorgegangen. Der ganze Habitus und nicht zuletzt der wohlgenährte Körper und die „Holländerstirn" sind gar nicht zu verkennen. Damit findet man sich durchaus nicht im Bereiche der anekdotischen Genres. Die Kölner Kanonikatsstifte wurden, weil der Bischofssitz Hauptstadt des Herzogtums Westfalens war, vom Adel dieses Landes vorzugsweise besetzt, damals so gut wie noch heute. Bei der Wahrscheinlichkeit, daß die Handschrift für Aachen gefertigt wurde, büßt diese Vermutung durchaus nicht an Gewißheit ein.

Bliebe die Frage, ob Gundold eben dieser Stifter sei. Abgesehen von der süddeutschen Form des Namens hätte kein Grund vorgelegen, in diesem Falle Namensinschrift und Person zu trennen. Vielmehr: weil der Name auf einem Blatte geschrieben steht, und das Porträt des Stifters auf einem anderen, darum dürfen wir annehmen, daß es sich um den Maler und sein Modell handelt. Wer will, mag die Novelle weiter ausspinnen, doch wird von nun an die erzählende Phantasie überwiegen. Waren es zwei in ihrem Selbstbewußtsein kongenial empfindende Menschen? Waren sie vielleicht zusammen in Konstantinopel und weiter im Heiligen Lande gewesen, und also das Evangeliar ein Dank für glückliche Heimkehr? Verleitete sie ihr Vollgefühl der eigenen Persönlichkeit dazu, das Buch einem Heiligtum der Tradition nachzubilden, einem Werke, von dem der Ruf ausging, es habe in den Händen des schon sagenhaften Kaisers Karl geruht, der der Rivale von Byzanz war und der Freund des Kalifen, der Palästina besaß? Sollte der Grund dafür, daß die Evangelisten der Handschrift, die fast eine Kopie des Wiener Schatzkammerevangeliars sind, nicht von Gundold gefertigt wurden, darin liegen, daß die künstlerische Herkunft des Meisters sich nicht in dem erforderlichen Grade den malerischen Überlieferungen der Kölner Schule anzuschließen vermochte? Dürfen wir deswegen vermuten, daß der Stifter auf Grund einer persönlichen Schätzung des Künstlers und seiner im Gegensatz zur herrschenden Schulmanier als modern empfundenen Kunst die Ausführung dieser beiden Bilder Gundold übertrug, um auf diese Weise neben einer ungefähren Kopie des alten Evangeliars auch ein Denkmal der neuen künstlerischen Auffassung zu besitzen?

Wir kehren zur Historie zurück. Ein Stifterbildnis im 11. Jahrhundert bietet an sich des Interesses genug. Der Parallelen sind nicht viele. Im Cod. 209 der Florentiner Riccardiana findet sich eine recht verwandte Wiedergabe eines solchen Porträtversuches. Verehrend, halb kniend, halb sich hinwerfend ist auch hier der Stifter abgebildet. Das Blatt mag um 1100 in Mittelitalien entstanden sein. In der Kölner Malerei gibt es schon hundert Jahre früher ein Beispiel in dem Widmungsbilde des Everger. Wieweit sein Porträt als solches stichhaltig ist, bleibt schwer zu beurteilen. Sein Ernst, seine Gewaltsamkeit, sein Herrschertum sind aus den strengen und vornehmen Zügen wohl herauszulesen. Immerhin: Es ist mehr symbolisches Bildnis als Konterfei. Auf dem Taufstein in Freckenhorst, auch er um 1100 geschaffen, kniet ein Stifter. Noch früh und selten mutet sein Erscheinen auf dem Fenster in Kappenberg an, das ein Glanzwerk der Glasmalerei des 12. Jahrhunderts ist. Noch später liegt der Brüsseler Wirkteppich des Musé Cinquantenaire aus Bingen. Sie alle sind rheinischen Ursprungs. Es liegt darin kein Zufall. Die römische Gräberplastik mit dem traditionellen Sinn für die Naturnähe der Spätantike mögen die erste Anregung und letzte Ursache für dieses starke Eingehen auf eine modellmäßig ausgebeutete Vorlage sein.

Kreuzigung und Maiestas sind die einzigen Bilder Meister Gundolds. Die vier Evangelisten der Handschrift sind nicht von ihm. Vor ihrem Autor hat Gundold die stärkere Betonung und die bessere Beherrschung der Zeichnung voraus, das verpflichtende Gefühl für Form und die neue Gesinnung für den Stil der Zeit. Auch dieses scheint ein südwestdeutsches Erbteil zu sein. Als dritter im Bunde neben Gundold und dem Evangelistenmeister erscheint der fleißige Schreiber, dessen paläographische Schulung nach Chrousts Urteil keinen Zweifel darüber läßt, „daß das Buch der Schrift nach aus Köln

oder der Kölner Gegend ſtammt". Gundold war offenbar unter ſeinen Mitarbeitern nicht nur der Zugereiſte, ſondern auch die größere Begabung. Wir haben weder Grund noch Recht, ſeinem Künſtlerſtolz die Hervorhebung vor den beiden Genoſſen zu verübeln. Zuletzt iſt das Werk der Drei als Ganzes doch wieder anonym und als ſolches ein Erzeugnis ſeiner Zeit, der Kunſt kein Selbſtzweck war, ſondern Betätigung im Dienſte Gottes und der Kirche.

Eine Madonna vom Meiſter des Blaubeurer Hochaltars

Mit einer Tafel | *Von HERMANN BEENKEN*

Das hier in ſchöner Aufnahme der Meßbildanſtalt abgebildete Muttergottesbild iſt kein unbekanntes Stück. Es ſteht an ſichtbarer Stelle auf einem barocken Nebenaltar der ehemaligen Praemonſtratenſerkirche von Weißenau bei Ravensburg, im 18. Jahrhundert leider neu gefaßt, 1,58 m ohne Sockel hoch. Karl Groeber bildete es jüngſt in ſeiner „Schwäbiſchen Skulptur der Spätgotik" ab, allerdings nur in einer unzulänglichen, der vollen plaſtiſchen Bedeutung nicht Rechnung tragenden Schräganſicht. Merkwürdigerweiſe hat Groeber nicht geſehen, daß es ſich um ein eigenhändiges Frühwerk keines Geringeren als des Blaubeurer Meiſters handelt, nachdem Dehio in der neueſten Auflage ſeines ſüddeutſchen Handbuchbandes das Werk ſchon als dieſem naheſtehend bezeichnet hatte. An Ort und Stelle läßt die Qualität der Figur nicht zweifeln, daß es der Meiſter ſelber iſt. Groeber gibt allerdings einen Hinweis auf lokal Näherliegendes: „In Geſichtsbildung und Faltenduktus ſtark verwandt mit der Schutzmantelmadonna des Meiſters Friedrich Schramm."[1] In der Tat, auch die Beziehung zu der ſchönen Berliner Figur dieſes Meiſters, die aus dem 1480 datierten Hochaltar der Ravensburger Pfarrkirche ſtammen ſoll, leuchtet ein, ſo daß man wird fragen müſſen, ob dieſer Ravensburger nicht des Blaubeurers Lehrer geweſen ſein könnte[2], wenn wir ein Frühwerk dieſes hier vor den Toren Ravensburgs finden. Daß es ein Frühwerk iſt, noch vor dem Blaubeurer Altar von 1493/94 entſtanden, iſt unverkennbar. Der rauſchende Schwung, die üppige Breite der ſonſt ſo ähnlichen, hier und da wörtlich übereinſtimmenden Altarmadonna[3] iſt noch nicht ganz entwickelt. Noch wirft der Oberkörper ſich nicht ſo hochgemut nach einer Seite zurück, noch ſind daher ſeine Gewichte aus gerader Achſe des Körpers nicht verſchoben. Die Maſſe des Gewandes, die in Blaubeuren in voller Wölbung, nach vorn und nach den Seiten wallend um den Körper ſteht, liegt ihm hier enger an, der Lauf der Falten iſt gleichmäßiger und in geraderen, paralleleren Richtungen gezogen, wo er dort gerne etwas auseinandertreibt. Das Kind iſt minder ungebärdig, ſegnet artig und präſentiert die Kugel, ſieht den Beſchauer an, was alles der luſtig zappelnde Blaubeurer Bambino nicht mehr mag.

Auch knüpft die Weißenauerin an die Linie an, die von den ſchwermütigen Madonnen Multſchers[4] mit ihren verſonnen das Köpfchen neigenden Knaben etwa zu der Heggbacher Muttergottes[5] führt. Aber die Geſtalt iſt ſtandfeſter, diesſeitiger geworden, ſchwingt nicht mehr weich verträumt in ſtimmungsgeſättigter Kurve aus. Die Wendung des Kopfes iſt bewußter, der Blick der Augen klar geöffnet, nicht mehr verhangen und im Nahen dämmernd. Der weiteren Welt des Diesſeits wird jetzt nüchterner ins Ange

[1] Gröber: Schwäbiſche Skulptur der Spätgotik 1922, Abb. 47.

[2] Vöge (Monatshefte f. Kunſtwiſſ. 1909, S. 20) ſcheint auch Schramms Kunſt für ulmiſch zu halten: „Auch muß, falls die Ravensburger Mantelmadonna um 1480 entſtand, in Ulm ſchon in den ſiebziger Jahren ungefähr wie am Blaubeurer Altar gearbeitet ſein."

[3] J. Baum: Die Ulmer Plaſtik um 1500 (1911) T. 37.

[4] Außer der Sterzinger von 1458 iſt ſicher echt die ſchöne, die Baum jüngſt im Cicerone Jg. XV, S. 140, publizierte.

[5] J. Baum: Die Ulmer Plaſtik um 1500, T. 3, rechts.

Meister des Blaubeurer Hochaltars.
Madonna, Weißenau.
Staatl. Bildstelle, Berlin.

Philipp Otto Runge. Bildnis seiner Gattin Pauline. Ölgemälde.
Hamburg, Kunsthalle.

Philipp Otto Runge. Selbstbildnis. Kreidezeichnung.
Hamburg, Kunsthalle.

gesehen. Ähnlich erschloß sich auch die schlanke, schmalgliedrigere Madonna Schramms schon klarer und blickte fester dem Beschauer ins Gesicht. Ihr aber fehlt die weiche Fülle des Körperlichen, vor allem in Gesicht und Händen, die der Blaubeurer immer hat. Der Ravensburger freut sich noch — spätgotischer — am Schmalen und Gespitzten, etwa an steilen Schultern oder an des Mantelsaumes zierlichen Kurven um die feinen Hände. Man sieht den Gegensatz der beiden Meister schon in einem Detail wie der Bildung des Halsansatzes, der beim Blaubeurer breit und rundlich kreisend ist, bei Schramm dagegen spitz und mit den Nickermuskeln steigend. Bei ihm ist auch das Antlitz enger, jüngferlicher[1], die Rahmung durch die Haare gewellter, Stirne und Oval des Kopfes minder füllig enthüllend, vor allem ist es strenger in der Körperachse aufgerichtet, wogegen beim Blaubeurer seine milde Neigung das Seelische der Figur als so frei und unbedingt erscheinen läßt, wie man es bisher nicht kannte. Fast renaissancehaft ist die geistige Haltung dieser Madonnen schon, und auch die Weißenauer gibt sich, obgleich wohl noch in den 80er Jahren entstanden, ganz als ein Werk der Künstlergeneration von 1500, deren Gefühl der Rezeption italienischer Formen innerlich so sehr entgegenkam. Sind auch noch einzelne Falten überall scharfstäbig und auf das Spitz-Gebrochene hin gesehen, die breite Lebendigkeit der Gesamtfigur, die klare Bewußtheit ihres individuellen Charakters steht durchaus auf dem Boden der neuen Anschauung, die in Dürer gipfelt. So ist der Blaubeurer Meister ein Weggenosse des großen niederschwäbischen Bildners Hans Seyfer von Heilbronn, der vielleicht der stärkste Träger einer auf deutschem Boden selbst gewachsenen Renaissanceempfindung ist.

Runge und die Gegenwart

Von PAUL FERDINAND SCHMIDT
Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Das Geheimnisvolle des Genies webt um die Erscheinungen unserer Romantiker. Sie durften tiefere Blicke in den Zusammenhang der Dinge tun, als den Dichtern des voraufgegangenen Jahrhunderts vergönnt gewesen war. Stärker, bewußter und mit nachdrücklicherem Erfolg auch als den Jünglingen aus Sturm und Drang geriet ihre Selbstbesinnung auf die eigenste Aufgabe des deutschen Geistes: die Tiefe der Welt in poetischem Überschwung zu versuchen; sich Gott zu nähern nicht durch den strafbaren Hochmut der Vernunft, sondern durch das Erlebnis des Herzens. Was Novalis und Hölderlin uns in visionärem Schauen vermittelt haben, ist von solchem Reichtum intuitiver Erkenntnis und dichterischer Fülle, daß es erst heute in unser Bewußtsein wahrhaft einzutreten, kritisch eingeatmet zu werden beginnt. Und so geht es auch mit dem Dritten der großen romantischen Schöpferseelen, deren Wirken und Werk ein Jahrhundert lang unter dem Staub des Vergessen- und Verkanntseins begraben lag, und die erst eine innerlich verwandte Zeit sich zu eigen machen konnte: mit Philipp Otto Runge.

Denn als Lichtwark sein Werk entdeckt und mit unermüdlichem Sammlerfleiße der Hamburger Kunsthalle einverleibt hatte — wo es heute beinahe restlos versammelt ist, das stärkste und geschlossenste Oeuvre eines Deutschen, das je an einem Orte beisammen war — da fehlte viel daran, daß man sein Wesen erkannt, seine Romantik empfunden hätte. Es schmälert nicht das seltene und stets mit Dankbarkeit zu nennende Verdienst Lichtwarks, daß er Runge als einen Propheten des Impressionismus ansprach und an dem Kern seiner Probleme vorbeiredete: denn seine Kraft lag ja nicht auf erkenntniskritischem, sondern auf den glücklichen Wegen des Entdeckers und schöpferischen Sammlers. Selbst ein so klarblickender Geist wie Andreas Aubert gelangte nicht über dieses zeitgebundene Vorurteil hinweg, das Runges Wirken auf die Tendenzen der eigenen Zeit bezog. Es ist natürlich jeder Epoche erlaubt und eigentümlich, be-

[1] Vgl. auch die schöne Hl. Magdalena in Füramoos (O. A. Biberach), die wohl von Schramm sein dürfte.

deutende Erscheinungen sich zu amalgamieren und durch die Brillengläser ihrer Theorien zu betrachten. Um so weniger darf man es unserer Generation verübeln, wenn sie den Irrtum der vorigen korrigiert und zunächst erkennt, daß sich schlechterdings gar nichts in Runges Bestrebungen, seien sie theoretisch oder praktisch von ihm niedergelegt, mit der materialistischen Nichts-als-Optik der Impressionisten vereinigen läßt; und wenn sie dann zur eignen Deutung übergeht und aus der künstlerischen Einstellung unserer Zeit heraus den Schlüssel zum Verständnis Runges in seiner Romantik, in seiner religiösen Symbolik zu finden glaubt.

Daß wir hierin nicht gar zu weit abirren können, dessen ist als untrüglicher Beweis Runges eigenes Bekenntnis anzuführen. Dem einen, halb apokryphen, nur von dritter Seite überlieferten Wort von „Licht, Farbe und bewegendem Leben" als Kern der Malerei steht die überwältigende Fülle und der immer wiederholte Nachdruck seiner schriftlichen Äußerungen gegenüber, die das unzweideutigste Gelöbnis der Romantik darstellen. Ich habe in meinem Rungebuch[1] einige der bedeutendsten Äußerungen der Art im Zusammenhang abgedruckt: sie sind dort und in den zwei Bänden seiner „Hinterlassenen Schriften" (1840/41) nachzuprüfen; hier ist nicht der Raum dazu, diese tiefen und herrlichen Äußerungen eines so ganz deutschen Genius zu wiederholen.

Was die Entdecker Runges hat verführen können, ein Stück Lichtmaler in ihm zu sehen, ist einzig und allein das große Gruppenbildnis „Die Huelsenbeckschen Kinder" gewesen, das erste Gemälde, das Lichtwark aus dem Versteck im Magazin seiner Kunsthalle hervorzog. Wirklich: die drei Kinder sind im hellen Sonnenlicht spielend dargestellt. Aber Runge wäre sehr erstaunt gewesen, wenn er gehört hätte, daß ihm hier die Vorwegnahme des Manetschen Pleinair gelungen sei. Er dachte vielleicht auch an solche seiner Zeit sehr fernliegenden Formprobleme, da er in allen Dingen ihr voraus war und eine Reife der künstlerischen Erkenntnis besaß, die nur aus dem angeborenen Hellsehen des Genies zu erklären ist. Aber er dachte an sie niemals als Ziele, sondern nur als Hilfskräfte für seine übermenschlich große Aufgabe: ein neues Symbol, eine „Hieroglyphe" für den Ausdruck religiösen Empfindens zu suchen; nachdem die alte wörtlich gemeinte Heiligenmalerei endgültig zu Tode gehetzt war (oder wenigstens ihm so scheinen durfte: die Malereien der Nazarener, die nach ihm den alten Kehricht wieder zu oberst kehrten, hätten ihm nie und nimmer als Widerlegung gegolten).

So also ist das Sonnenlicht auf den „Huelsenbeckschen Kindern" zu verstehen: als Formmittel in einem Bilde, das seinerseits nichts als eine Vorübung für seine große Aufgabe war. Von dieser soll gleich die Rede sein: hinzuzufügen ist aber noch dies, daß jene Huelsenbecksche Sonne nicht die geringste Verwandschaft mit der des „Père Lathuille" besitzt, sondern uns an den größten Deutschen des 15. Jahrhunderts, an Konrad Witz, denken läßt, wenn schon einmal historische Erinnerungen aufgezogen werden sollen. Und diese Parallele hat einen guten, einen doppelten Sinn: sie weist einmal auf die beiden Meistern gemeinsame Aufgabe hin, die sie dem Licht erteilen: Körper straff zu modellieren, Raum in strenger Abfolge der Tiefe zu bauen — im äußersten Gegensatz zu der auflösenden Gesinnung des Impressionismus. Und sie besagt andrerseits, daß es sinnlos sei, den deutschen Mystiker als Vorläufer französischer Materialisten zu taxieren, daß sein Platz allein an der Seite der großen Gottsucher zu finden sei, die von dem Meister der Hildesheimer Domtüren bis zu Konrad Witz und von Altdorfer bis zu Mareés und Hodler eine Kette des Zusammenhaltes deutscher Form und deutscher Tiefe bilden. Es darf nicht mehr erlaubt sein, die deutschen Formsucher als schwächliches Echo westlicher Kultur erniedrigend hinzustellen. Wo ein Gestaltungswille so unbeugsam durch ein Jahrtausend sich gleich geblieben ist, wie in der deutschen Kunst, wird es zur obersten Pflicht, seiner Wesenhaftigkeit in allen Wandlungen nachzuspüren, seine Größe aus dem Vergleich mit sich selber zu gewinnen und

[1] Ph. Otto Runge. Sein Leben und sein Werk, dargestellt von Paul F. Schmidt. Mit 80 Abb. Leipzig, Inselverlag 1922.

ihn zu befestigen im fortlaufenden, nie zu verkennenden Gegensatz zu südlicher und westlicher Eigenart.

Nur als Vorübung wären die Huelsenbeckschen Kinder zu werten: auch darüber noch ein paar Worte. Runges Entwicklung ist einer großen Spirale zu vergleichen; nach den ersten Vorbereitungen und der Anregung der klassizistischen Linienkonvention griff er sogleich zu der höchsten, zur Aufgabe seines Lebens. Im Jahre 1803 vollendete er die „Vier Zeiten", jene für romantische Anschauungsweise grundlegenden Zeichnungen der großen Natursymbolik, und wollte dann an ihre Ausführungen in Farbe gehen. Da aber entdeckte er, daß er von vorn beginnen, daß er lernen müsse, ein Maler zu werden; und in der Arbeit schwerer Jahre erwarb er sich das Rüstzeug des Malers an Hand jener großartigen Bildnisse, deren Vollendung vor allem die Jahre 1805 und 1806 füllte. In ihnen stellte er, an der Schwelle einer neuen Zeit, das große Beispiel auf, wie die Welt der Realitäten in einem großen und monumentalen Sinne erobert werden könne. Technisch mögen ihm die Bildnisse J. L. Davids und Graffs etwas überlegen sein: an die hohe Gesinnung und den sittlichen Ernst der Persönlichkeit, der von ihnen ausstrahlt, reicht keiner von allen Zeitgenossen heran. Und zur Krönung und Einheitlichkeit von Runges Bestrebungen gehört auch dies, daß er durch eine solche nur als Übung der Hand gemeinte Porträtkunst, scheinbar nebenher also, zugleich doch den Ausdruck seines eigentlichsten Sinnes gewann, die Erhebung der Wirklichkeit in eine romantische, fast übermenschliche Sphäre. Wenigstens in jenem herrlichen Selbstbildnis mit Frau und Bruder erreicht die psychologische Verinnerlichung eine solche Tiefe und Mystik, daß wir hier von einem Dokument der romantischen Gesinnung sprechen müssen.

Erst mit dieser Ausrüstung und zugleich mit einer selbsterworbenen Farbentheorie wagte es Runge, an die Ausführung jener „Tageszeiten" zu gehen. Der Ring seines Strebens schien sich endlich auf einer höheren Stufe schließen zu wollen, als er das erste der vier Bilder, den „Morgen", in Angriff nahm. Allein wieder verzweifelte er an seinem Können. Widrige Schicksale ließen ihm wenig Zeit, sich zu vertiefen; seine farbentheoretischen Forschungen, von Goethe mit Lebhaftigkeit begrüßt, nahmen ihm viel von seiner knappen Zeit. So fiel die erste Ausführung des „Morgens" nicht nach seinem Wunsch aus. Er machte sich an eine zweite, in großem Ausmaß; nach den Fragmenten zu schließen, die uns davon erhalten sind, ein Werk, das sich bereits der Vollkommenheit romantischer Formung bis auf ein geringes näherte. Aber nun warf ihn der neidische Dämon aufs Krankenlager, von dessen langsamen Qualen ihn erst der Tod (am 2. Dezember 1810) erlöste. Seinen letzten Wunsch, den unvollendeten „Morgen" zu vernichten, befolgten seine Verwandten, dergestalt, daß uns von ihm nichts als ein paar Kinder- und Geniengestalten überblieben sind; Reste, die uns mit schmerzlicher Trauer über diesen allzu frühen Tod erfüllen.

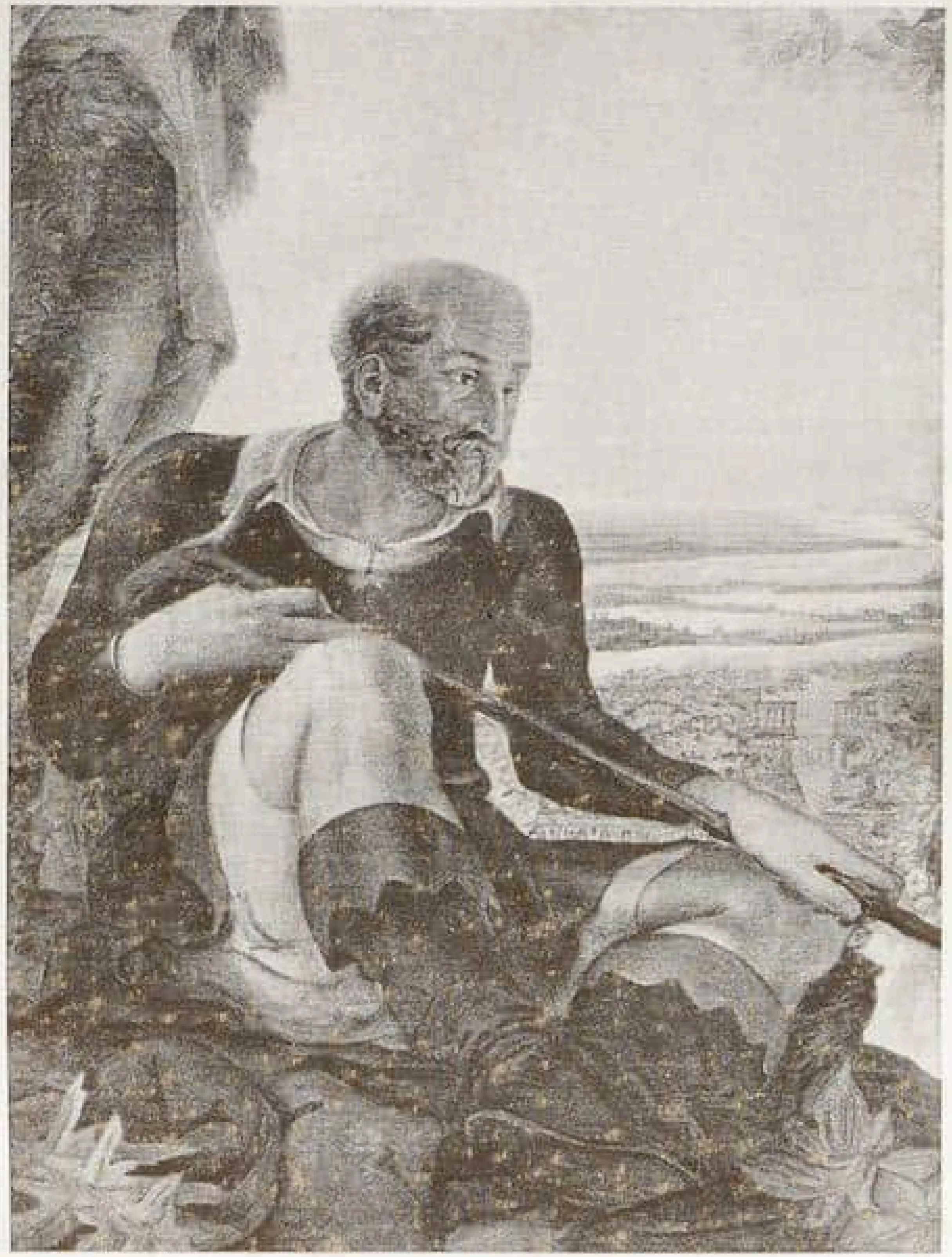
Denn Runge hätte seine Sendung erfüllt, restlos und mit der höchsten Vollkommenheit, deren ein deutscher Künstler jemals fähig gewesen ist; das ist das Erschütternde und gibt uns ein Grauen ein vor der Sinnlosigkeit der Anangke, welche diesen Genius opferte, um ein Dutzend Nazarener und Cornelius dazu sich unheilvoll auswirken zu lassen. Ja, es muß deutlich gesagt werden, daß zu der Vorstellung von Runges Genie auch das technische Vollbringen-Können gehört, weil leider von kurzsichtigen und einsichtslosen Deutschen über sein künstlerisches Unvermögen gefaselt und aus Runge eine frömmelnde und spintisierende Gestalt der Ohnmacht gemacht worden ist. Unwiderleglich ist die künstlerische Beweiskraft jener kurzen Schaffensjahre, die ihm vergönnt waren vom „Triumph Amors" bis zur letzten Fassung des „Morgens" sie zeigt uns einen im stetigen Aufwärtssteigen zu den höchsten Aufgaben reif werdenden Künstler. Daß ihn der Tod mitten aus diesem Weg hinwegnahm, daß er seine wahre Reife erst beginnen und damit in den Kreis des ihm eingeborenen und zugesprochenen Schaffens eintreten sollte: ist das etwas anderes als die Tragik des deutschen

Genius, die in jener Zeit so viele der Besten hinwegraffte? Runge wäre der Mann gewesen, nicht nur uns das tiefste Wesen deutscher Romantik in den Gleichungen der Anschaulichkeit zu enthüllen, sondern auch schulbildend zu wirken und das Verderben des Akademismus von uns abzuwehren, wie ihn Cornelius und die Nazarener über uns verhängt haben. Jedes Blatt von ihm bezeugt die Eigenschaft des geborenen Führers und Finders neuer Wege. Seine spätesten Werke aber stehen an der Schwelle jenes letzten Geheimnisses, wo die reine Form so stark wird, daß sie jeden Gehalt, auch den abstrakter Weltanschauung und Religiosität, aufnehmen und veranschaulichen kann.

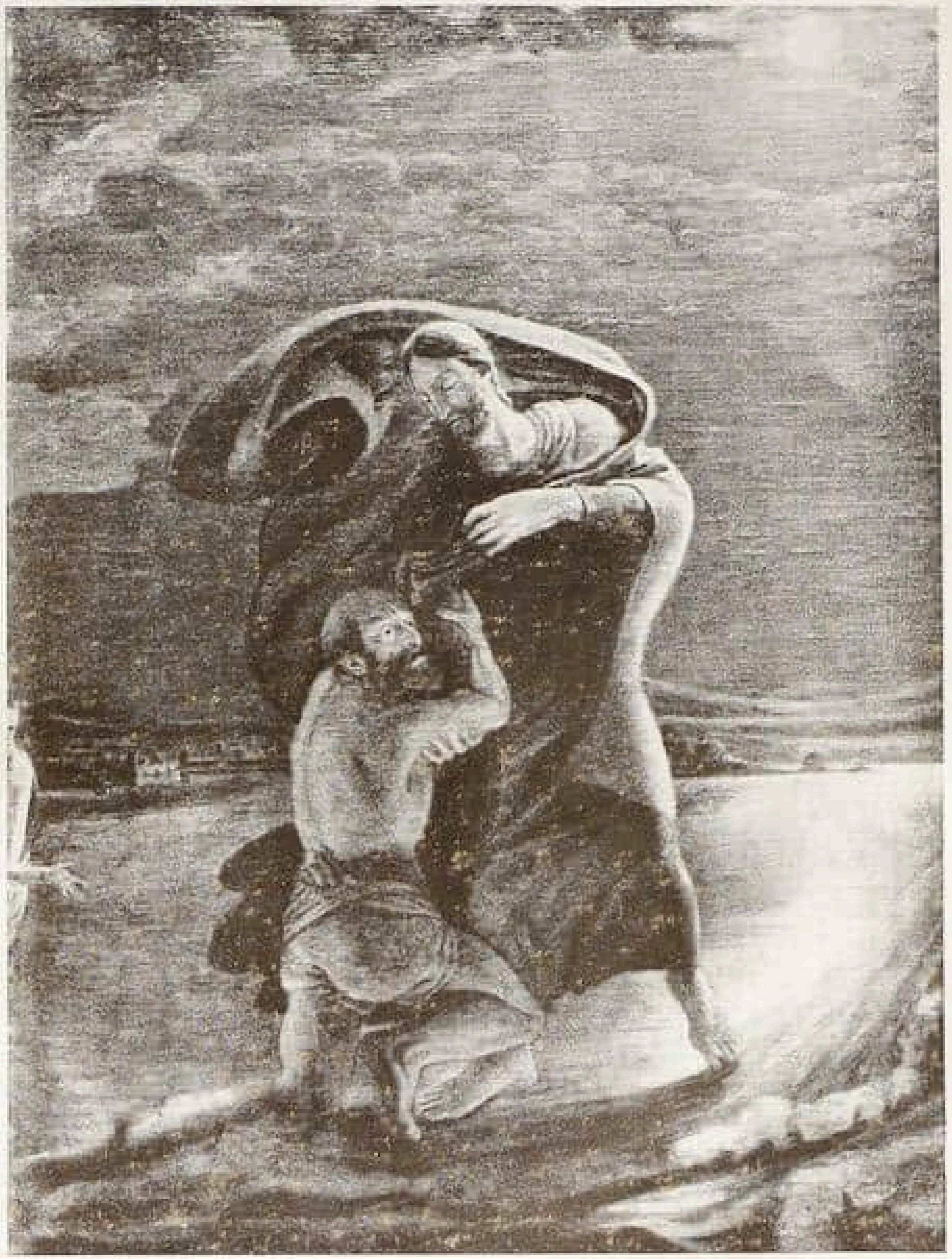
Diesen höchsten Gehalt hatte Runge schon früh erkannt in dem gewaltigen Natursymbol, das er „neue Landschaftskunst" nannte und dem abgewirtschafteten Kompositionssystem der Götter- und Heiligenmalerei gegenüberstellte. Wie alles, was er dachte, schrieb oder geschaffen hat, niemals oberflächlich zu begreifen ist, so steht auch seine „Landschaft" sehr fern dem späteren „Erdlebenbilde" seiner Schüler C. D. Friedrich und Carus. Ein Blick auf die in Radierungen vervielfältigten „Tageszeiten" genügt, um zu empfinden, daß es sich um etwas viel Gestalteteres handelt als um stimmungsvolle Landschaftsbilder. Es sind Gleichnisse der ewigen Bewegung der Welt, das Auf und Nieder in allem kosmischen, menschlichen, künstlerischen Geschehen, worin das Göttliche sich offenbart; „Hieroglyphen" eines dritten Testaments, das nicht geschrieben, sondern gemalt werden sollte. Keiner der romantischen Dichter hat vermocht, das Geheimnis, das sie alle bewegte, so grundlegend, so wahr und gemeinverständlich zur Anschauung zu bringen: das Geheimnis der Welt schlechthin, hinter der sich Gott verbirgt in seinen Finsternissen. Gleich Novalis, aber mit plastischerer und eindringlichster Gestaltungskraft, gab Runge eine Offenbarung der Seele, die in allen Dingen schläft und des Künstlers bedarf, um sie zu wecken; eine Formung des „himmlischen Salitters", wie der von ihm leidenschaftlich verehrte Jacob Böhme das Mysterium nannte. Wenn Tieck von einer Poetisierung der ganzen Welt träumte, wenn Friedrich Schlegel Romantik als „Poesie der Poesie" definierte, so ging Runge mit der Grenzenlosigkeit seiner Phantasie von solcher bloßen Spekulation sogleich zur sinnlichen Darstellung des Romantischen über. Das ist der mit Worten nur anzudeutende Sinn seines Lebenswerkes, der dunkel schon in seinen frühesten Arbeiten, dem „Triumph des Amor" und „Lehrstunde der Nachtigall" angedeutet erscheint, 1803 in den „Vier Zeiten" meteorgleich aufsteigt und fortan sein Leben bis zum Tode erfüllt; dem alles übrige dienen muß, von seinen realistischen Bildern und Bildnissen bis zur letzten Verfeinerung seiner außerordentlich hellsichtigen Farbenlehre.

Dieses ist es auch, was ihn ein für allemal von den Nazarenern trennt und was uns heute seine Welt soviel näher bringt als die jener Klassizisten. Auch Cornelius und den Nazarenern hatte einmal die Stunde der Offenbarung geschlagen. Aber sie waren der Romantik abtrünnig geworden und hatten ihr Deutschtum verkauft um das Linsengericht der schönen Form Raffaels und Peruginos, mit deren Nachahmung sie das 19. Jahrhundert in Deutschland erfüllten. Ihr Los wird darum auch heute schon festzustellen sein. Ästhetisierendes Interesse an ihrer abgeleiteten Form kann immer wieder auferstehen — wie es gegenwärtig offenbar der Fall ist —, aber es wird immer ein wenig antiquarisch und nach dem Biedermeier schmecken. Lebendig wirken aber kann nur das ewig ungestillte Sehnen des großen echten Romantikers, weil Form und Gehalt bei ihm das Glutflüssige des tiefen Erlebnisses behalten hat und, weil mit seinem Tode besiegelt und darum gleichsam mitten im Flusse abgebrochen, immer behalten wird.

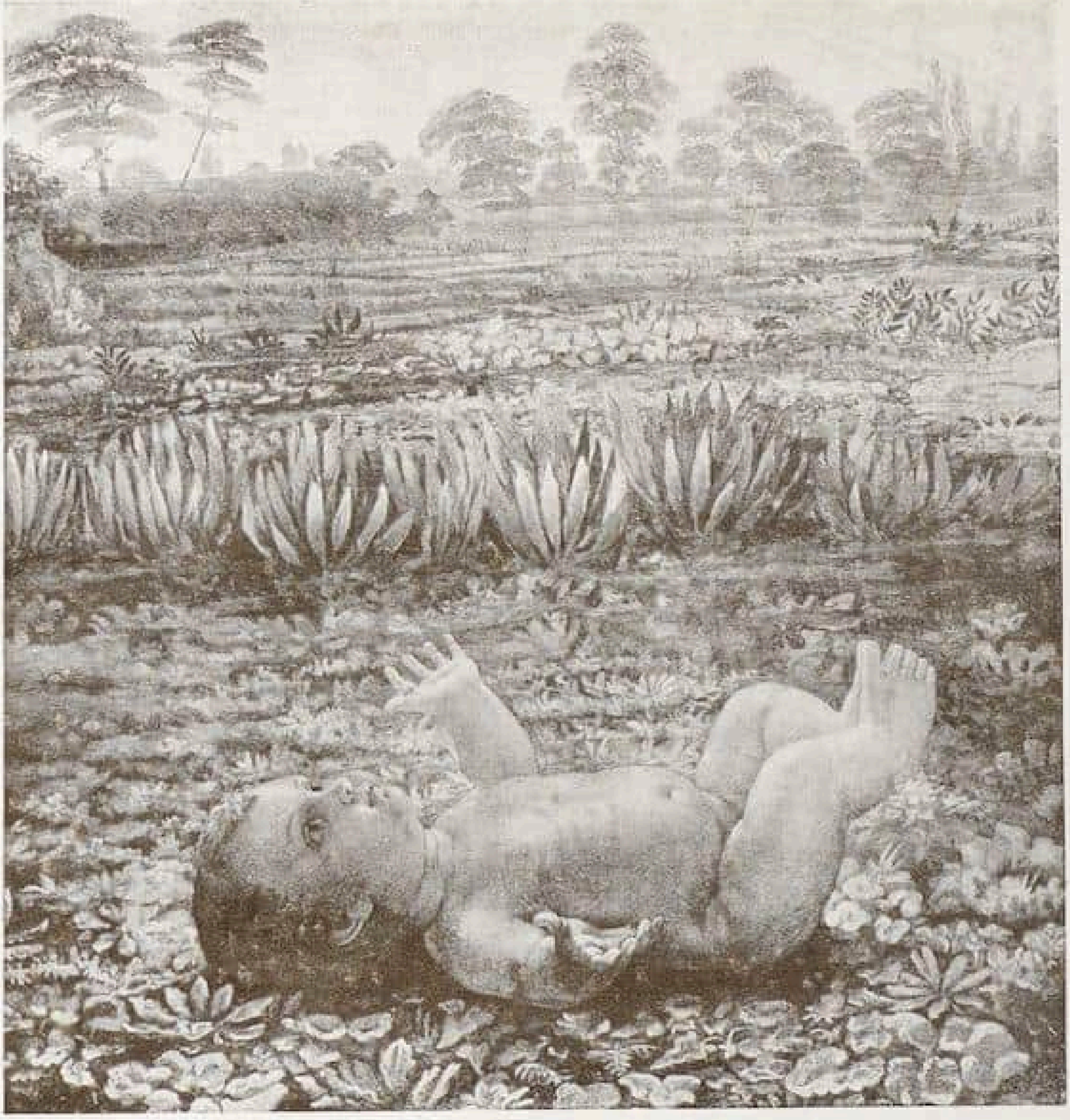
Denn so steht es mit Runge — und nicht anders auch mit seinem älteren Bruder Carstens, der mit ihm das unerfüllte Ringen nach dem Höchsten teilt —, daß gerade das Unvollendete und die Perspektive in die Unendlichkeit ihn unserem Herzen am nächsten stellt. Er war nicht umsonst Romantiker, denen nicht klassische „Vollendung", sondern der „Blick in die Unendlichkeit" und damit das Streben nach Wahrheit anstatt ihrer selbst beschieden war. Es wäre kurzsichtig, ihm seinen Formenkanon ent-



Philipp Otto Runge. Joseph (Ausschnitt aus der „Flucht nach Ägypten“).
Untermalung. Hamburg, Kunsthalle.



Philipp Otto Runge. Christus auf dem Meere wandelnd (Ausschnitt).
Untermalung. Hamburg, Kunsthalle.



Philipp Otto Runge. Oben: Das Kindchen. Fragment aus der dritten Fassung des „Morgens". Ölgemälde.
Unten: Genien im Baum (Ausschnitt aus der „Flucht nach Ägypten"). Untermalung. Hamburg, Kunsthalle.

gegenzuhalten: am Anfang des 19. Jahrhunderts gab es keine andere Möglichkeit sich auszudrücken, als mit der gehämmerten Linie des „klassizistischen" Umrisses, dessen sich so Flaxmann wie Carstens, Genelli wie Runge und alle grenzenlos strebenden Geister bedienen mußten. Auf die Vision kommt es an, auf den Untergrund des Erlebnisses: und das war bei Runge die welttiefe Mystik der Romantik, die nicht zu begrenzen ist wie die Realität irgendwelcher christlicher Legenden, mochten sie Raffael, die Carracci oder die Lucasbrüder malen. Was Runge in die kristallene Klarheit seiner Linien fangen konnte, war, das kann nicht dringend genug betont werden, ein Gleichnis von Gott und der Welt; und dessen war er sich mit einer Sicherheit bewußt, wie sie auch sonst die größten deutschen Formsucher auszeichnet. Diese „Klarheit und Himmelsheiterkeit" ist es, die ihn befähigte, das Grenzenloseste, das Unendliche selber in eine Vierzahl bestimmt umgrenzter Säße zu fassen, gleich einer Beethovenschen Symphonie; ein Vergleich, der auch dem Scharfblick von Sulpiz Boisserée sich allsogleich aufdrängte, als er die „Tageszeiten" zum erstenmal, bei Goethe im Mai 1811, zu Gesicht bekam.

Die kristallene Ordnung des künstlerischen Gefühls und ihre Ausstrahlungen in die Materie sind es in Wahrheit, die uns an dem Genie Runges mit so magischer Gewalt anziehen. Uferlose Schwärmerei und kritische Ironie sind das Kennzeichen der meisten Romantiker; schöpferische Disziplin bis zur bitteren Probe eignet keinem von ihnen, nicht einmal Novalis oder Hölderlin, in dem Ausmaß wie Runge. Diese Vereinigung mystischen Sehertums mit bildnerischem Ordnungssinn macht ihn so außerordentlich zeitgemäß. Denn wenn wir unserem Verlangen bis auf den Grund gehen, so finden wir zweierlei Forderungen, welche unsere heutige Kunst in ihren Spißen, freilich nicht allemal vereinigt, erfüllt: konstruktive Klarheit und Überschwang der Weltdeutung. Die Hüter einseitiger Ordnung sind und bleiben die Franzosen: ihnen fehlt dafür „des Dichters schöner Wahnsinn", bis zur Nüchternheit. Wo aber die Deutschen (und die ihnen geistesverwandten Völker des Ostens und Nordens) über die Gefühlsekstasen hinausgehen bis zur Strenge einer architektonischen Bindung, da vermögen sie, so scheint es mir wenigstens, das Höchste zu erreichen, dessen die Kunst der Gegenwart fähig ist. Man kann so verschiedenes Bestreben darin begreifen wie das Schmidt-Rottluffs, Schlemmers, Klees, G. Grosz', Dix', Baumeisters, der russischen und anderen „Konstruktivisten": Dinge, die im Zusammenhang — und besonders in dem Zusammenhang der vorliegenden Gedankengänge — noch kaum betrachtet worden sind. Aber es ist immer die Sonderart deutscher Kunst gewesen, daß, wenn sie für einen großen Gehalt eine besonders feste Form suchte, sie sich in vielen möglichst unkenntlichen Verkleidungen verbarg. So ist es auch einem rationalistischem Betrachter außerordentlich schwer begreiflich zu machen, was Philipp Otto Runge mit Schmidt-Rottluff oder Baumeister zu tun habe. Ganz zweifellos: direkt und optisch überhaupt nichts. Aber die Kunst besteht am Ende nicht bloß aus vollendeter Peinture und raffinierten Wirkungen auf die Retina. Und so wird, neben der Entdeckung der spinnenfeinen Fäden geistiger Art, die Runges Romantik mit der Gegenwart verbinden, und die bereits Künstler wie Baumeister mit einem wahren Enthusiasmus ganz für sich entdeckt haben, ein materielleres Band um so weniger übersehen werden können.

Dies ist die Farbenlehre Runges und ihre Anwendung auf seine Malerei. Auch hier ist es unmöglich, das Optische von der ihm innewohnenden Romantik zu trennen: wie er die Grundfarben Gelb, Blau, Rot als Gleichungen der Dreieinigkeit empfindet, Weiß und Schwarz als das Gute und das Böse, und wie ihm weiter die Farben seelische Schwingungen auslösen; denn dies gerade ist es, was ihn mit einem Schlage neben Kandinsky und die neuere Farbenromantik stellt. Die Konstruktion einer Farbenkugel mit den Polen Schwarz und Weiß und dem Äquator der reinen Farbenskala, die sich nach den Polen zu jeweils aufhellt oder verdunkelt, und die Feststellung von 3405 Nuancen von (Pigment-)Farben auf dieser Grundlage mag uns davon überzeugen, wie hundert Jahre vor Ostwald sein vielgerühmtes System von einem einsamen Künstler

vorweggenommen wurde. Aber das ist das Geringste. Nicht nur hat er mit zweifelloser Deutlichkeit als erster, aus der romantischen Empfindung der Synästhesie heraus, den Gefühlsausdruck und Tonklang der reinen Farbe festgestellt, sondern auch seine Anwendung in der Malerei gefordert und in seinen Werken durchzuführen gesucht. Daß wir vor diesen nicht viel davon spüren, liegt nun wieder an seinem frühen Tode, der ihm das technische Ausreifen seiner Ideen nicht erlaubte, liegt aber zum Teil auch an der mangelhaften Erhaltung seiner Bilder, denen fast allen übel mitgespielt worden ist. Im Prinzip war er sich klar über die psychische Wirkung, die er durch Anwendung ganz reiner Farben erreichen wollte, und dies ist eines der großen Dinge, die er bei längerem Leben unbedingt erreicht hätte; denn es war ihm heiliger Ernst damit. Wer „Das Geistige in der Kunst" von Kandinsky und einige Aufsätze Franz Marcs mit den entsprechenden Stellen in Runges hinterlassenen Schriften vergleicht, wird mit tiefem Erstaunen eine innere Verwandtschaft der Ideen erkennen, die fast an Identität grenzt. In der Tat sollte jedes der Tageszeiten-Bilder eine der drei Grundfarben als bestimmenden Akkord erhalten, und es ist ergreifend zu lesen, in welchem hohen Sinne das Gelb, das Rot und das Blau als Weltharmonien gedeutet sind.

In diesem engeren Zusammenhang mag noch angedeutet werden, wie sich Runges Ideen, die ihrer Zeit so unbegreiflich vorauseilen, eine künstlerische Erfüllung in unseren Tagen gefunden haben. Nicht erst seit Kandinsky, aber von seinen Forschungen und seiner Malerei wesentlich unterstützt, hat der Geist der Farbe sich von der Vormundschaft des Gegenstandes und des Lichtes befreit und einen selbständigen Ausdruck gesucht, den man nicht wohl anders als romantisch benennen kann. Es hat keinen Sinn, bei diesen Erscheinungen den Ismus der Expression herbeizurufen: das ist eine durchaus andere Art der Vision und ihres malerischen Ausdrucks, die sich hier kundgibt. Außer Kandinsky ist es ein zweiter Russe, der die stärksten Anregungen gegeben hat: Marc Chagall. Aber in Deutschland haben sich in München, der Stadt des „Blauen Reiters", Marc, Macke und Campendonk in gleichem Maße um die Entdeckung der reinen Farbe verdient gemacht; und just während der niederträchtig „großen Zeit" des heiligen Feldgrau hat sich die Revolution ausgebreitet und befestigt: es genüge, an Namen wie Paul Klee, Seehaus, Muche, Topp, Molzahn zu erinnern. So wunderbar die Spannweite der künstlerischen, der Welterlebnisse ist, welche diese Namen hervorrufen: das große Geheimnis ihrer Einheit liegt in der romantischen Wirkung ihrer absoluten Farbe. Ob sie gegenstandslos malen oder kosmische Plaudereien quellen lassen: die Farbe bleibt bei ihnen allen das wundersamste, das unendlich reiche Instrument einer Art von Sphärenmusik. Nicht der Gegenstand deutet uns einen Märchencharakter, sondern die Farbe; die Farbe ist es, die singt und jubiliert und Traumwelten nie erhörter Seligkeit erschafft; im farbigen Abglanz sehen wir die Steigerung des Daseins zur Unschuld und Liebe. Das ist die wahre „Poetisierung der Welt", wie sie die Romantiker forderten und mit dem unvollkommenen Instrument ihrer Sprache nicht leisten konnten: Runge hat unklar wohl Derartiges ersehnt. Daß die Zeit damals nicht reif war für eine so weitgehende Ersetzung der Illustration durch die Gefühlswerte der Farbe, und daß auch er selbst bei längerem Leben nicht so weit gelangt wäre, sondern am wirklichkeitswahren Kontur wohl oder übel hätte festhalten müssen, daran zu zweifeln, haben wir keinen Grund. Aber es bildet das Wunder des Geistes, daß wir spüren: hier liegen mehr als zufällige Ähnlichkeiten zwischen Runge und der Kunst unserer Lebenden; hier handelt es sich um eine Fortsetzung des von ihm unfertig Gelassenen mit neuen und wirkungsvolleren Mitteln. Der deutsche Gedanke mag an der Ungunst der Welt, an Tod und Teufel zeitweise Schaden erleiden: er setzt sich immer wieder von neuem durch. So dient uns das Beispiel dieses Großen zur tröstlichen Gewißheit, daß am Ende nichts umsonst geschehen darf, daß wir mit Hebbel gestehen müssen:

„Und die Fäden, die zerrissen,
Knüpft ER alle wieder an."

Vincents Schicksal

Von GEORG BIERMANN
Mit einer Tafel

Für den, der über die Kunst der Gegenwart schreibt, ist es ein reizvoller Gedanke, sich vorzustellen, wie etwa nach hundert Jahren eine neue Menschheit unsere Urteile werten, unsere Gefühle nachkontrollieren wird. Sicher versinkt noch im Ablauf kommender Jahrzehnte vieles von dem, was heute in uns Begeisterung weckt; sicher liegen viele Leichen derjenigen am Wege, die uns heute noch mit ihrem Herzblute den Glauben an unser Sein vermitteln. Jede Zeit hat ihre Götter und muß sie haben. Mag die nachfolgende sie dann auch verneinen, so sind sie dennoch nicht umsonst gewesen. — Nur aus den großen Irrtümern heraus ersteht die Wahrheit, nur aus der Liebe zu dem, was uns zeitlich berührt, wächst Ewigkeit.

Dies ist das Schicksal der Kunst und der Künstler, daß sie dem Ablauf des Geschehens den Akkord geben, dies letzter Sinn aller produktiven Kräfte und Ideen, daß sie einmal zum Sterben kommen. Aber dieses Sterben ist kein Totsein, vielmehr ein Versinken im Dämmerzustand des Traumes. All die Gestorbenen kehren wieder, wie der Geist, Gottes unsterbliches Gefäß, in Sternenwelten schwebt, um aus Hieroglyphen und halb versunkenen Denkmalen uralter Kulturen neues Licht in die Menschheit zu tragen. Immer entzündet sich eine Generation innerlich an dem, was angeblich längst vergangen ist; von irgendwoher belichten unseren Weg die Strahlen versunkener Schönheit, die Funken ferner Geisteskräfte, die einmal Religionen geboren, Völker getroffen, Erdteile in Bewegung gebracht haben. — Ein Nichts sind wir, ist unsere Zeit, gemessen am Fluß der Ewigkeit. — Und doch ist jede Liebe, die wir einer Tat entgegenbringen, einem Gedanken oder einer Wesenheit, ob Mensch oder Kunstwerk, Emanation des Göttlichen in uns; und hat eine Zeit als Prototyp ihres Leidens und ihrer Sehnsucht, ein Bild oder ein noch so tragisches Geschick vor Augen, dem sie opfernd nachlebt, dann ist sie innerlich — so sehr dem auch die äußeren Momente auf dem Sekundenzeiger der Weltenuhr widersprechen mögen — irgendwie und an einem Punkte dem göttlichen Fatum vermählt.

Wir denken, indem wir dies hier sagen, an das Schicksal van Goghs. Noch steht sein Menschentum zu sehr im Brennspiegel unserer Reflexionen, noch wagt sich der Gedanke nicht vor, daß dieser, ach so ordinäre Ablauf eines Lebens, für das man das billige Beiwort „tragisch“ viel zu rasch zur Hand hat, in Wirklichkeit Manifestation eines typischen Menschenschicksals ist, das ähnlich anderen, die Geschichte machten, Opferung war. Nicht daß dies Leben einmal in der ganzen Grausamkeit seiner Entladung bestanden hat, ist wertvoll zu wissen, sondern daß aus diesem Vincent-Roman sich eine Tatsache entwickelte, die mit der Melodie der Farben ein neues Evangelium über die Welt getragen hat, das wortlos und stumm, die Christusmale diesseitiger Verzweiflung und die jauchzende Sonne der Ewigkeit in die dahinsinkende westliche Zivilisation hineintrug. Vincents Kunst ist — was vielleicht erst nachfolgende Generationen der ganzen Bedeutung nach empfinden können — ein Gipfel letzter Erfüllung, die nur noch Tod und Abkehr von allem Irdischen sein konnte, ist die durch Sonnenlicht aus halb verdorrtem Schädel emporsteigende Zeugung einer Welt von ewigem Sein, die, angeklammert an das, was optisch diesen Augensternen faßbar schien, aus dem Jenseits erfühlt und mit hingemauerten zuckenden Pinselstrichen der Welt ein neues Licht entgegentrug, das nun in vielen Jahrzehnten nicht mehr verlöschen kann.

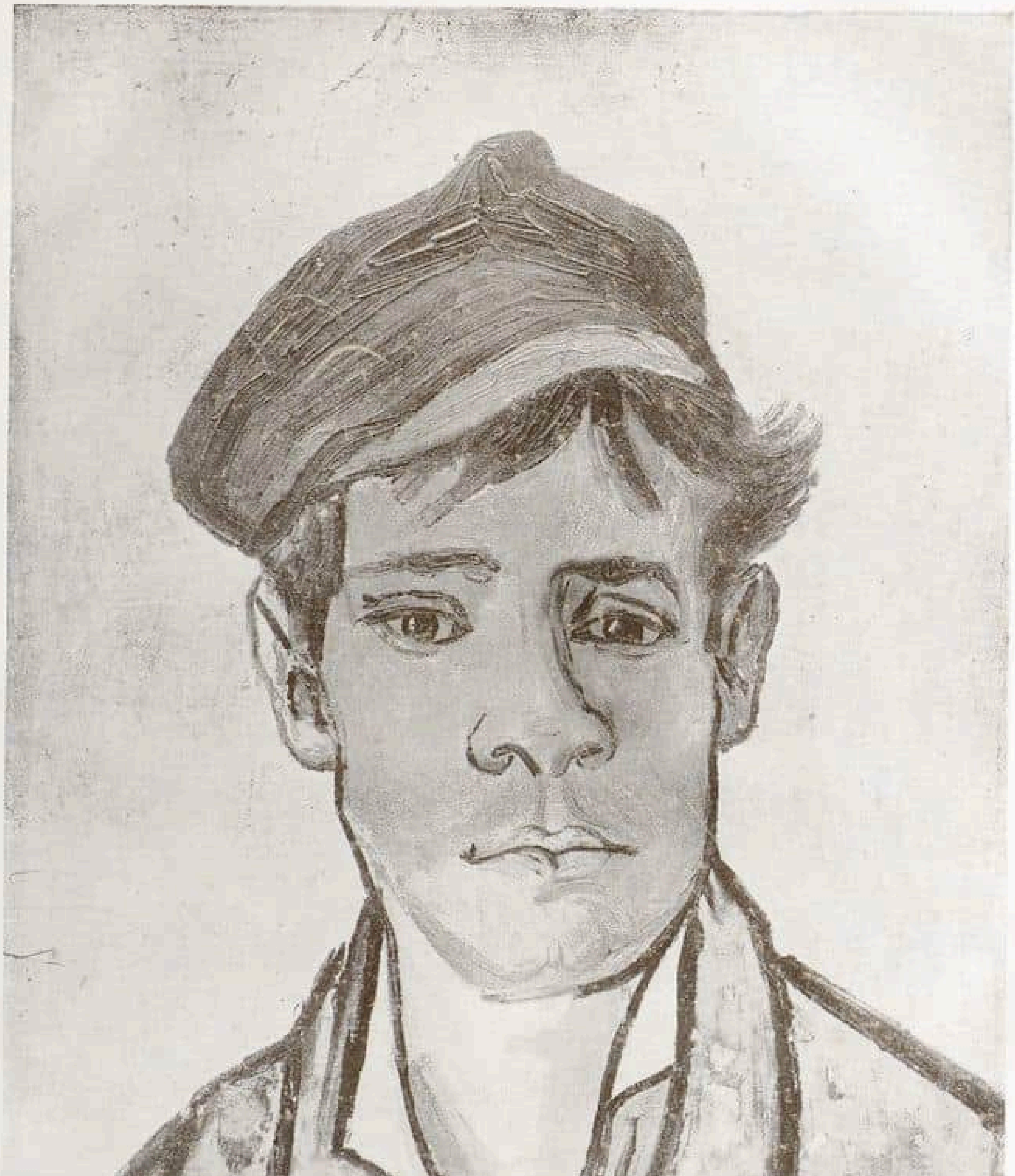
Diese Kunst in Parallele zu sonstigem Zeitgenössischen zu stellen, ist Blasphemie, mag heute auch Vergleich an sich noch so sehr verlocken. Kunsttheoretischer Kalkül (man denke an Cézanne, der immer nur mit dem Gehirn schuf) versagt vollkommen. Man löse sich deshalb einmal aus der engen zeitlich begrenzten Bindung und überdenke das, was nach Jahrhunderten vielleicht sein könnte. Diesen Zeiten wird van Gogh erst

so erscheinen, wie er in Wirklichkeit gewesen ist. Nicht der Künstler, an dessen Bildern sich die Tatsachen und Etappen seines ach so erbärmlichen Menschenlebens ablesen lassen, sondern höchste göttliche Manifestation einer schöpferischen Kraft, die eingespannt in den viel zu engen Rahmen westlicher Zivilisation, als einzige in dieser Zeit engster rationalistischer Beschränktheit, in Glauben und Gefühl wieder hinausstrebte in die große Universalität menschlichen Geistes, dem keine Grenzen gezogen sind. Alles was sonst diesem Leben noch schlackenhaft durch irdische Gebundenheit anhaftet, versinkt dann von selbst in ein Nichts. Übrig bleibt einzig dieser herrliche jenseitige Glauben an die Welt seiner Sonne, an seinen titanischen Urkampf, widerstrebende farbige Elemente zu Bündeln neuer Symphonien zusammenzuzwingen, um dem Schöpfer aller Dinge ein Gleichnis zu formen, das ewige Dauer hat. — So gesehen, übersteigt Vincents Schicksal von selbst alle Grenzen unserer zeitgenössischen, westlich bedingten Einstellung, reicht sein Werk über viele Jahrhunderte hinweg die Hand ähnlich großen, im jenseitigen Schauen ähnlich starken Emanationen des fernen Ostens. Für ihn allein von all den vielen, die unsere Zeit preist, gilt das Wort, daß Gott sich wieder einen Zeugen holte, der entschwindendem Glauben durch sein Werk Ewigkeit und Unsterblichkeit, d. h. ein Monument von so unzweideutiger Gültigkeit entgegenstellte, daß daran sich Neugeburt vollziehen muß. Dieser, der über die Kunst und das Leben dieses Märtyrers schrieb, klammerte sich zu sehr an die Oberfläche eines nur menschlichen Schicksals, das zwischen den Daten von Geburt und Tod eingebettet liegt (Pfister), jener nahm aus diesem Leben vor allem die dramatische Ballung, die einem Vincent-Roman dichterisches Leben und innere Spannung verlieh (Meier-Graefe). Nur Hartlaub hat in seinem kleinen Buche das Problem, das dieser Mann und dieses Schicksal für die Kunst bedeuten, geahnt, erkannt und soweit uns Heutigen dies überhaupt möglich ist, zu gestalten versucht. Aber auch er wagt nicht den Sprung ins Zukünftige, die völlige Verneinung alles materiell und substantiell Faßbaren zugunsten der geistig-künstlerischen Tat, die allein ein neues Kommendes bedeutet.

Denn der würde Vincents Mission mißdeuten, der heute noch glauben könnte, daß dieses Werk nichts anderes sei als eine einmalige Tatsache, die wie so vieles andere registriert und im großen Schubfach der Geschichte einfach konserviert werden kann. Schon daß er als einer der ganz wenigen großen Bahnbrecher eigentlich keine Schule gemacht hat — ganz im Gegensatz zu dem „Theoretiker" Cézanne — sollte zu denken geben. Dafür aber ist sein Werk unserer Zeit bereits gegenwärtiger als das irgendeines anderen Malers der letzten Vergangenheit. Und wo immer man den Spuren dieses neuen Lichtbringers begegnet, steht man betroffen vor den Dokumenten dieses titanischen Verlangens, die Sonne selbst der erdhaften Materie — einerlei ob Mensch oder Landschaft — zu vermählen. Erschütternd dabei festzustellen wie sich im Tempo des Vollzugs, je mehr sich das Dasein selbst dem Ende nähert, die künstlerischen Kräfte übersteigern, wie in den bösen Monden, da sich geistige Umnachtung um diese Stirn gelegt, der Schrei nach erlösendem Licht sich zu letzter überzeugender Klarheit in seinen Gemälden verdichtet. Diesem qualvoll grauenhaften allmählichen Erliegen von Geist und Körper erwächst auf der anderen Seite das reinste, lichterfüllteste Bekenntnis zu der Jenseitigkeit aller optischen Gesichte, zu der Ewigkeit überhaupt.

Und so steht deshalb Vincents Werk, befreit und losgelöst von den Banalitäten dieses Lebens, endlich groß und in wundervoller Reinheit uns vor Augen: Letzte Demut in Erkenntnis menschlicher Unvollkommenheit vor der überwältigenden Kraft göttlicher Natur, letzte Bejahung noch im eigenen Zusammenbrechen nach unsagbaren Leiden, vor den sonnendurchfluteten Wundern dieser Erde, die sein Pinsel ekstatisch Stück um Stück errafft, um sie hymnisch nachfolgenden Geschlechtern als ein Vermächtnis künstlerischer Zeugung zu hinterlassen, das ewig bestehen wird.

Daß wir die Dokumente dieses Künstlerlebens heute pietätvoll sammeln und glücklich sind über jeden noch so kleinen Beitrag, der das Werk eines Vincent nach irgendeiner



Vincent van Gogh. Jüngling mit Mütze.

Aus dem Besitz der Galerie Thannhauser, Luzern.

Seite abrundet und ergänzt, ist so selbstverständlich, daß beinahe jedes Wort der Erklärung überflüssig erscheint. Noch immer kommen unbekannte Stücke aus dieser Hinterlassenschaft ans Licht. Erst letzthin jenes seltsame aber durchaus typische „Schweigen im Walde", das der Cicerone aus einer Madrider Privatsammlung in Heft 1 dieses Jahrgangs veröffentlichen konnte, Dokument, wie sehr diese oft stark meditative Natur eines van Gogh auch einmal den Eindrücken gleichzeitiger Kunst (Böcklin) erliegen konnte, ohne dabei sein Selbst zu opfern. Gewichtiger als dieses Bild, dessen Bedeutung damit nicht verkleinert werden soll, erscheint seinem künstlerischen Format nach ein Gemälde, das kürzlich in der Galerie Thannhauser in München zu sehen war, der letzten Epoche des Meisters entstammt und einen von Sonnenlicht übergossenen Feldweg bei Arles (wo sich bekanntlich Vincents Schicksal vollendete) wiedergibt[1]. Jeder Pinselstrich dieses aus gelben, grünen, blauen und weißen Spachtelhieben hingemauerten Bildes verrät die typische Handschrift des Meisters, der mit der äußersten Abbreviatur die höchste Intensität des malerischen Eindrucks zu erreichen bemüht ist und hier, wie so oft in diesen Jahren, die Einzelform kühn verneinend, inneres Erleben gestaltet, das demütig und inbrünstig zugleich vor der überwältigenden Schönheit des Lichtes auf die Kniee sinkt. In diesem wogenden Meer weniger ungemischter Farben, in diesem zuckenden Auf und Nieder von Büschen und Sträuchern, die durch die Glut des Sonnenlichtes wie in leichtem Flimmern bewegt scheinen, irrt die Erscheinung einer provenzalischen Bäuerin wie ein stilles Gleichnis auf die sie umgebende und fast erdrückende Natur. Strauch, Weg und Mensch ein einziger Dreiklang in der feinen Symphonie der Schöpfung, malerisch so in einander verwoben, daß sich kein Atom dieses verschiedenartigen naturhaften Seins, dieser durch den Zauber des Lichtes gewordenen engsten Verbundenheit aus der wundervollen Harmonie des Ganzen vordrängt. Thannhauser besitzt auch den hier abgebildeten Knabenkopf, der sich — wenn Erinnerung nicht täuscht — vordem in einer bekannten rheinischen Privatsammlung befand und mehrfach ausgestellt war. Auch dies Porträt stärkstes Bekenntnis des Künstlers zu Welt und Ewigkeit. Vor dem leuchtend gelben Hintergrund steht der Kopf mit der tiefblauen Mütze, die mit dem Grün der Joppe — beide Farben ganz auf das Gelb hin abgestimmt — einen lauten Doppelklang ertönen läßt, der sich, einmal erfaßt, unvergeßlich einprägt. Und hat nicht dies Gesicht auch jene verhaltene Schwermut, die sich, allem Lichtbekenntnis zum Trotz, so oft auf Vincents Seele senkte. Ist dies nicht ein Wer, den ebenso gut einer der Ostasiaten gestaltet haben könnte. Nur wäre er dann nicht für uns der Bauernsohn aus der Provence, sondern Symbol im besten Sinne des Wortes auf das Ewige im menschlichen Schicksal. Und dahin wird auch Vincents Werk kommen.

[1] Konnte leider auf Wunsch des neuen Besitzers hier nicht wiedergegeben werden. Der Verf.

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Coubine als Graphiker

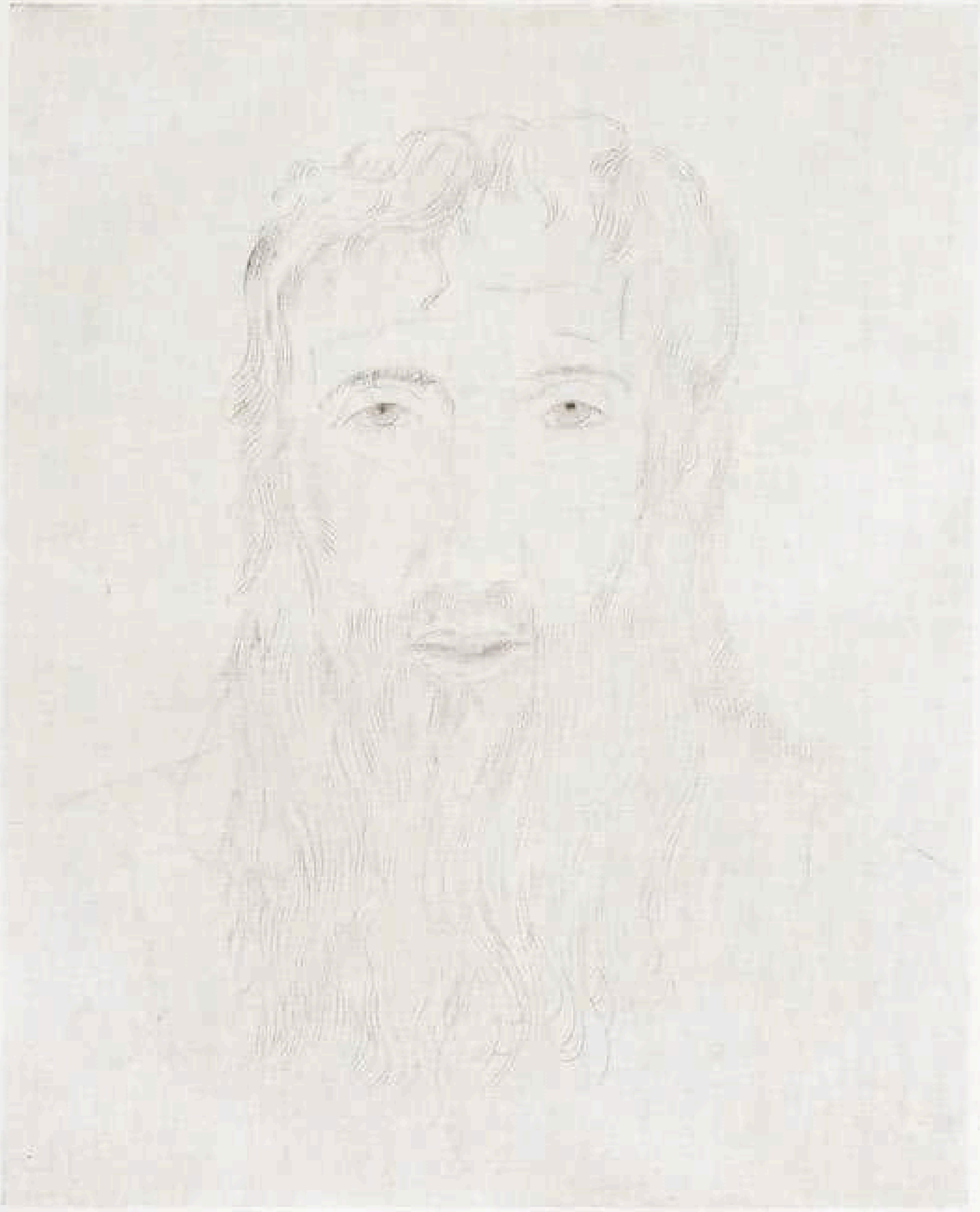
Von MAURICE RAYNAL
Mit fünf Abbildungen

Wenn sich die Technik der Coubineschen Graphik ihrer Linienführung nach sehr stark einem Dürer nähert, der einen so großen Einfluß auf den italienischen Kupferstich des 16. Jahrhunderts gehabt hat, so läßt doch gerade in dieser letzten Periode das dem Künstler eigene Schönheitsgefühl in seinen Blättern ebensosehr eine Art enger Gemeinsamkeit des Empfindens oder besser gesagt, etwas wie innere Angleichung an das Vorbild erkennen.

Coubine ist in erster Linie Humanist, aber ein Humanist vom Lande. Zugleich mit einer durchaus persönlichen Technik verfügt er im Gegensatz zu so vielen Graphikern über ein eigenes Schönheitsgefühl, das innerhalb seines künstlerischen Schaffens durchaus den technischen Mitteln entspricht. Diese seine Ästhetik ist von einer beinahe religiösen Zartheit für die sinnlich faßbaren Erscheinungen erfüllt. Coubine liebt die Natur, aber nicht jene harte, die sich optisch begreifen läßt. Seine Vorliebe zielt vielmehr auf eine äußerst delikat gewählte Welt, die er mit dem feinsten Gefühl wie in einen Demant einfaßt. Fern dem Tumult der Großstadt, schafft er in der Unendlichkeit des Landes, die er in das engbegrenzte Zeichenblatt einschließt.

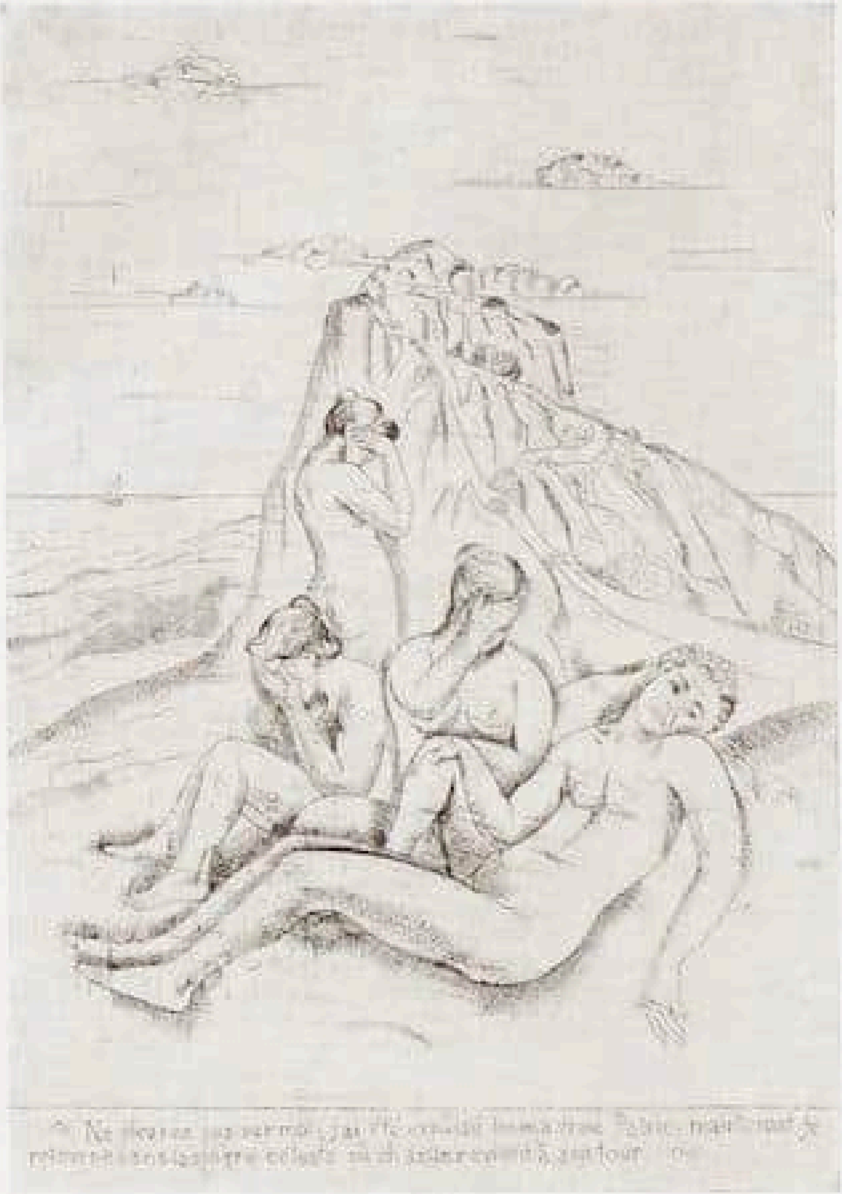
„Herr seines Herzens, Herr seiner Gedanken", wie es in einem Liede von Lulli heißt, hat sich Coubine zweifelsohne ganz an den Lehren der Natur genährt. Aber diese verbindet er seiner eigenen Sinnlichkeit, immer ohne aufdringlich oder gesucht zu scheinen. Sein so ungemein menschliches Schönheitsgefühl findet, innerlich stets erregt, die Harmonie seines seelischen Seins mit allen Reflexionen der Vernunft. Er liebt das Land, weil es seinen inneren Regungen Ausgleich verleiht, er liebt nicht minder die ländlichen Bewohner, denen er mit Vorliebe seine graphischen Blätter widmet, aber er benutzt sie dennoch nur als Vorwand seines eigenen künstlerischen Wollens und Könnens. So begegnet in seinem Werk nichts von jenen affektierten Pastoralen, weil die Natur niemals für ihn Vorwand für Anekdote oder Gedankenmalerei ist. Nicht das laute Spektakel des Tages ist es, was einen Coubine ergreift, sondern vielmehr erscheint er wie ein Eremit seiner eigenen Innenwelt und seiner inneren Beschaulichkeit.

Die Technik seiner Holzschnitte und Radierungen beweist, daß er sich mehr an dem reinen Spiel der Linie freut als an den Versuchen malerischer Effekte. Denn Coubine ist vor allem Zeichner. Als treuer Schüler jener Überlieferung, die die Meister des 16. Jahrhunderts hinterließen, hat er wieder den geschmeidigen Linienfluß in einer durchaus persönlichen Handschrift aufgenommen, der alle seine Motive mit wundervoller Melodie umhüllt.



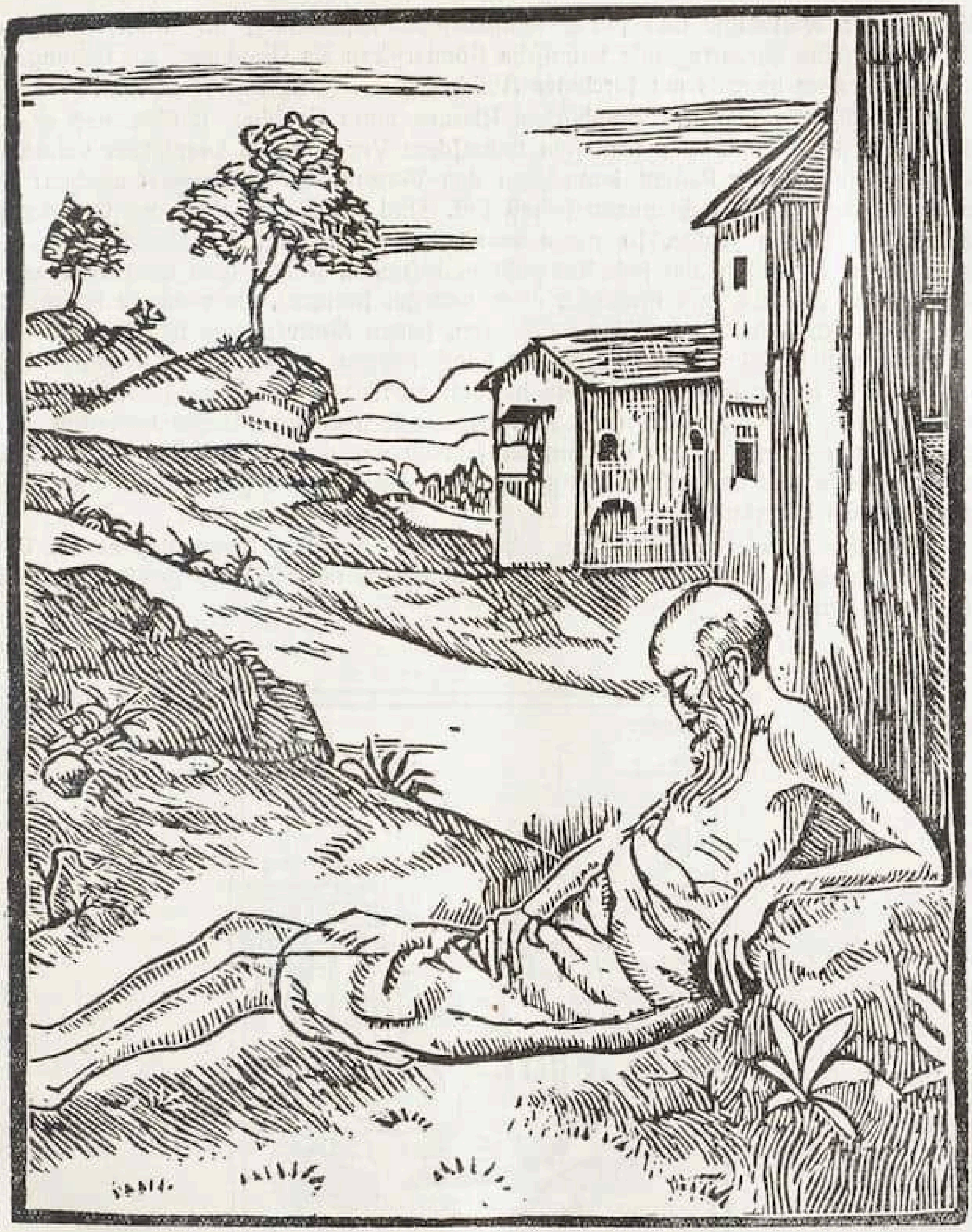
O. Coubine. Greisenkopf. Radierung.

O. Coubine. Ah, ces damnés que chasse le regret (Moréas).



O. Coubine. Radierung.

O. Coubine. Provence-Landschaft. Radierung.



O. Coubine. Hiob. Holzschnitt zu Émile Godefroy: La Lettre vers le Malheur.

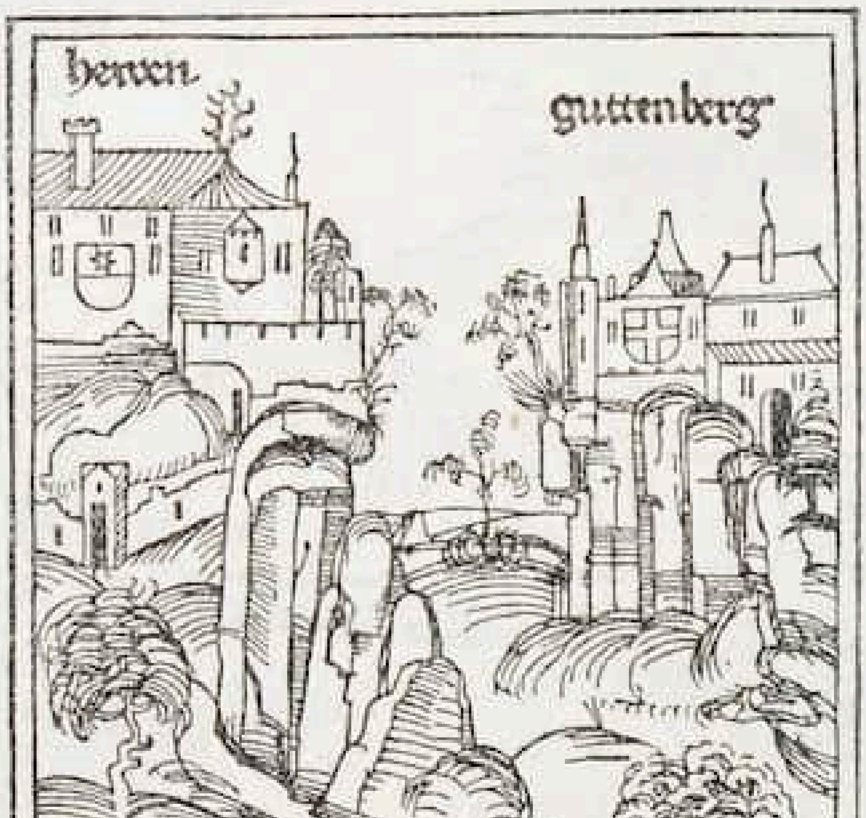
So steht er zweifellos Künstlern vom Schlage des Lukas van Leyden oder mehr noch dem erstaunlichen Baldung nahe, der ein so ausgezeichneter Lyriker des Zeichenstifts gewesen ist. Aber nachdem er einige der Geheimnisse dieser Meister wieder entdeckt hatte, ging er daran, den für sie charakteristischen Zug durch Veredelung und Geschmeidigkeit zu vereinfachen, um ihm einen durchaus modernen, rhythmischen Ausdruck zu geben.

Außer allen Vorzügen der Technik, deren Geheimnisse er kennt, vermittelt Coubine seinen graphischen Arbeiten seine ganzen zeichnerischen Qualitäten. Man kennt den überzeugenden geläuterten Lyrismus, der in seiner prachtvollen Zeichnung lebt, den poetischen Zauber, der seine Landschaften umschließt oder seine Gestalten umhüllt und

vielleicht der wertvollſte Teil ſeiner künſtleriſchen Erſcheinung iſt. Dieſen bringt er, geſtützt auf ſeine hervorragende techniſche Könnerſchaft als Graphiker, zur Geltung, ſooft er mag, aber niemals mit forcierter Abſicht.

Das ſchönſte Zeichen des graphiſchen Werkes eines Coubine iſt dies, daß er jene Zärtlichkeit der Empfindung dem rein techniſchen Vorgang des Graphikers vermählen konnte. Keiner ſeiner Platten kann man den Vorwurf der Trockenheit machen; ihre innere Geſchmeidigkeit ſteht unzweifelhaft feſt. Und wenn man nach den Gründen für ihren Erfolg fragen wollte, ſo müßte man immer wieder auf den eingeborenen Sinn für Schönheit verweiſen, der jede Kompoſition beſtimmt, welche man auch immer unterſuchen mag. Zu Nutz und Frommen einer weniger ſtrengen, als vielmehr liebenswürdigen Wiſſenſchaft hat es Coubine verſtanden, ſeinen Motiven eine natürliche Lieblichkeit zu vermitteln, die ſie in Wirklichkeit kaum beſitzen. Blättert man in ſeinen Holzſchnitten oder Radierungen, dann glaubt man zuerſt wie von ferne gewiſſe Melodien zu vernehmen, die ſich noch nicht in voller Deutlichkeit vom Gehör begreifen laſſen. Aber ſpannt man erſt ſtärker die Aufmerkſamkeit an, dann empfindet man, daß dies wahrhaft weiſe und melodiſche Klänge ſind, die die Erinnerung an Gluck und Mozart ins Gedächtnis zurückrufen.

Man könnte von dem graphiſchen Schaffen eines Coubine ſagen, daß es das Werk eines nachdenklichen Schäfers ſei, der viele und noch mehr Bücher geleſen hätte, vor allem aber den Virgil.



Neuerscheinungen

Literatur

Edvard Munchs graphische Kunst. Herausgegeben von Gustav Schiefler. Arnolds graphische Bücher, 1. Folge, Bd. 6. Verlag Ernst Arnold. Dresden 1923.

Die verdienstvollen graphischen Bücher des Verlages Arnold werden mit dem vorliegenden um ein besonders wichtiges vermehrt. Die Bedeutung der Stellung Munchs innerhalb der Kunstentfaltung der letzten Generation braucht hier nicht wieder umrissen zu werden. Aber sie ist einem bisher kaum so deutlich geworden und hat sich mit solcher Natürlichkeit als aus den bewegenden Kräften der letzten dreißig Jahre heraus kristallisiert erwiesen wie aus der fortlaufenden Reihe der Abbildungen dieses Buches. Man hätte auch nicht leicht jemand finden können, der besser als Schiefler diese Auswahl getroffen hätte. Die Meisten möchten sie anders, wahrscheinlich einseitiger gemacht haben. Aber die Epoche des vielgeschmähten „Jugendstiles" spielte auch um einen Munch, wie sie um einen Gauguin und Kirchner ihre Wellen schlug. Und was sie bei diesen Großen nicht vermochte, ist schließlich auch ein Zeichen ihrer Kraft. In der Ausstattung reiht sich das Buch den vorangegangenen der Folge würdig an. W.

Ferner erschienen:

M. Hind (Oxford): Giovanni Battista Piranesi. Verlag der Cotswold Gallery. — 3 £ 3 sh. Das Werk, mit seinen 150 Illustrationen, ist eine wichtige Bereicherung der Piranesi-Literatur.

Alfred Kubin: Filigrane. 20 Federzeichnungen. Einm. Aufl. von 150 Expl. A: 1—50. Jedes Blatt sign.; B: 51—150. Druckvermerk sign. Blgr. 36×27. Entwurf der Mappe von Emil Preetorius. Georg Müller, Verlag, München.

Gustav Schiefler: Max Liebermann. Sein graphisches Werk. Dritte Aufl. Mit einer neuen Orig.-Rad. des Künstlers. In Gzl. M. 80 000.—. 100 num. Expl., die Orig.-Rad. sign., in Gzpgm. M. 200000.—. Aufl. 850 Expl. Abb. sämtlicher Arbeiten in Lichtdruck — mit Ausnahme derjenigen illustrativen Charakters und der Holzschnitte. Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

A. Schramm: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. VII: Die Drucke von Lienhart Holle, Johannes Reger, Johann Schaeffler und Hauser in Ulm. Verlag K. W. Hiersemann. Leipzig 1923.

Kostbare Drucke

F. M. Dostojewski: Der Spieler. Mit Holzgeschnitten nach Federzeichnungen von Ottomar Starke. 430 Expl. auf antikes Bütten. Sechster Phantasus-Druck. Phantasus-Verlag, München.

Euripides: Die Bacchen. Mit sechs Steinzeichnungen von Kurt Werth. 200 Expl. Verlag der Münchner Drucke. (Erster Druck.)

Konrad Haebler: Geschichte des spanischen Frühdrucks in Stammbäumen. Karl W. Hiersemann, Verlag, Leipzig.

Michael Kusmin: Die Abenteuer des Aimé Lebeuf. Mit 24 signierten Originalradierungen von Hans Meid. 100 Expl. Fritz Gurlitt, Verlag, Berlin.

Michaïl Kusmin: Die Reisen des Sir John Fairfax. Mit Holzschnitten von K. Rössing. Orchis-Verlag, München.

Nikolai Ljesskow: Der Gaukler Pamphalon. Mit 9 Holzschnitten von K. Rössing. Orchis-Verlag, München.

Alexander Puschkin: Dubrowskij. Mit 16 Lithographien von R. Schlichter. Orchis-Verlag, München.

Das Prisma. Eine graphische Reihe. Erste Folge. Nr. 1/2: Oscar Wilde, Der Geburtstag der Infantin und andere Märchen. Mit Steinzeichnungen von Ludwig Kainer. — Nr. 3: Honoré de Balzac, Der Succubus. Mit Steinzeichnungen von Ernst Stern. — Nr. 4: Theodor Storm, Eekenhof. Mit Steinzeichnungen von Friedrich Winckler-Tannenberg. — Nr. 5: Charles Dickens, Londoner Bilder. Mit Steinzeichnungen von Rahel Szalit-Marcus. — Nr. 6: Diego Hurtado di Mendoza, Die Abenteuer des Lazarillo von Tormes. Mit Steinzeichnungen von Paul Kleinschmidt. — Nr. 7: Franz Graf von Pocci, Kasperkomödien. Mit Steinzeichnungen von Alphons Woelfle. Hans Heinrich Tillgner, Verlag, Berlin W 35.

Nordfriesische Landschaften. Sechs Kaltnadelradierungen von Otto Quante. Mappengr. 57×51. I: Nr. I—X auf Japan, vom Künstler gedruckt, in Hlbpgm.-Mappe; II: Nr. 1—50 auf Bütten, in Hlbl.-Mappe; Nr. 51—100 werden einzeln verkauft. F. Bruckmann, A.-G., München.

Neuaufl.: Gottfried August Bürger: Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande des Freiherrn von Münchhausen. Mit den Holzschnitten von Gustave Doré. Insel-Verlag, Leipzig.

Mappenwerke

Schwäbische Chronik. Herausgegeben von Ernst Weil. Meisterwerke der Buchgraphik. Erste Mappe. Verlag der Wissenschaften O. C. Recht und Dr. Noether. München 1923.

Die Idee ist gut. Man gibt die Illustrationen der besten Holzschnittbücher nur mit den Titeln heraus ohne den Text und zwar in einer wohlfeilen Ausgabe. Die Originaldrucke sind verstreut, einem größeren Publikum unbekannt und ihre Benutzung mit Zeitverlust und Schwierigkeiten verknüpft. Der

tiefer Interessierte wird beides leicht überwinden und trotzdem als einer Gedächtnisstütze gern zu den Nachbildungen greifen. — Weil hat keinen schlechten Anfang mit der Chronik des Thomas Lirer von Rankweil gemacht. Die Holzschnitte dazu gehören in ihrer beherrschten Naivität, dem Geschick ihres Aufbaus und der Fertigkeit, mit der in ihnen alle Mittel des spätgotischen Zeichenstils zur Wirkung gebracht werden, zu den glücklichsten vom Ausgange des Mittelalters. Der Name des Künstlers — wir kennen noch andere Werke von ihm — ist nicht überliefert. Die Schnitte zur Schwäbischen Chronik enthalten so viele altertümliche Züge, daß man glauben möchte, er habe hier, noch über die Handschrift der Chronik mit den kolorierten Federzeichnungen in der Münchner Staatsbibliothek hinaus, sich von weit älteren Vorbildern anregen lassen. Das Resultat seiner Arbeit scheint gerade darum so reizvoll zu sein. Wir Heutige sind jedenfalls für die Ausdruckskraft seiner Abbreviationen, die Handhabung der Verhältnisse im bloßen Sinne der gewollten Wirkung — also in einem expressiven Sinn — besonders empfänglich. — Zur Technik der Wiedergaben muß angemerkt werden, daß die Härte der Strichätzungen zu dem gelblichen Papier in einen nicht recht angenehmen Gegensatz tritt, der durch das allzu tiefe Schwarz der Farbe noch verstärkt wird. Eine Anzahl vollschwarzer Füße, wie sie auf manchen Blättern erscheinen, zerreißen unter diesen Umständen die Einheit des Blattes leicht. Freilich soll die ideale Plattenmasse, die trotz Billigkeit und Möglichkeit mechanischen Massendruckes die nötige Weichheit liefert, noch erfunden werden. W.

Graphik von Gustav Wolf

„Die Wahrnehmung ist unser Bote, der Geist unser König." Plotin.

In drei Mappen und einem Flugblatt mit Originalholzschnitten und handkolorierten Tuschzeichnungen auf Stein und einem Buch mit Illustrationen in Offsetdruck gibt der Verlag Eugen Diederichs Einblick in das graphische Schaffen Gustav Wolfs in den Jahren 1908—1922.

Radikale Theoretiker der absoluten Kunst haben im Kampf gegen die Wiedergabe des Eindrucks durch fortgesetzte Abstraktion der dinglichen Gegebenheiten mit der Erscheinungsform auch deren lebendigen Inhalt vernichtet, den eben sie suchen: In ihren ungeweihten Händen bleibt ein stummes Einzelornament, Abbild eines Abbildes. Das Werk Gustav Wolfs zeigt einen Weg, der von hier wieder zum Geist, zur Monumentalität und zu einer neuen Bildform führt: einer aus Bildzeichen, Symbolen zu ornamental-rhythmischer Einheit kristallisierten Bildform, die, aus innerer Schau geboren, durch die logisch-sinnlichen Gesetze von Harmonie und Rhythmus und das tektonisch geklärte Spiel der Massen gleich Musik und Architektur unmittelbar zum Geiste spricht und sich mit Wortzeichen und Rede zu unlösbarer Wechselwirkung auf einer Fläche vereint; um das eine, den Urgrund auszusprechen, der diese Hieroglyphen, sich selber sagend, erzeugt. In unlöslicher Einheit von Inhalt und Form, Reinheit und Pracht des Druckwerkes erreicht das „Flugblatt vom lebendigen Sein" seine Vorbilder, die Schmuckseiten mittelalterlicher Handschriften; in abgewogener Regellosigkeit tauchen die Bildzeichen aus dem Text, den sie begleiten, auf. Der anthropozentrische Standpunkt, der die impressionistischen Kunstphasen zu begleiten pflegt, ist bei der Wahl des Gegenstandes verlassen: Tier und Pflanze, Stern und Wolke, Wasser und Luft sind die Lettern dieser Bilderschrift, die vom Größten bis ins Kleinste das Unsichtbare sichtbar macht, den unendlichen Raum, den keine Grenze formt, in der Bewegung der Lichtströme faßt und mit Linie, Farbe, Rhythmus das Gesetz des Werdens selbst gestalten will. Phantasie, die quellend überfließt, entläßt, ungebunden durch die Erscheinungsform, Welten neuer Zeichen, Formen, Wesen. Kosmische Visionen von exotischer Formenfülle und orientalischer Farbenpracht blühen, schweben, rauschen auf diesen Tafeln. Sonnen erstrahlen, Monde gleiten durch den Weltenraum, Kometen und Nebel zischen farbensprühend ihre Bahn. Nicht flutende Traumwelt des Kindes, kein Stammeln halbbarbarischer Völker; diese Kunst ist bewußt und männlich; Ahnen des Mannes um die ersten Dinge, die auch die letzten sind. Verstand und alte Kultur des Blutes, Wissen um die Schöpfungen ferner Geister, Länder, Zeiten und Sicherheit des Handwerks bändigt und klärt die Fülle der Gesichte. Aus dem Kosmos des Seienden steigt der Schauende, entfliehend dem Entstandenen, zur lebensfeuchten Meerestiefe, das Wunder der Wirkenskraft zu ergründen, und erblickt zwischen Quallen und Gewürm Fabeltiere mit Drachenschweif und Vogelhaupt, gepanzertem Käferleib und Löwenmähne, Köpfe endlich, deren Brust noch schemenhaft Gebein im Linearen angedeutet bleibt. Ihr Gestalter, der „Myriaden Leben lebte", mit der Pflanze wuchs und als Delphin das Meer durchstrich, der sich mit Ehrfurcht dem Sinn jeder Naturform, sie erfühlend, hingab, haucht auch diesen Wundern die Lebenskraft organischer Geschöpfe ein und erweckt in einer glücklichen Stunde die Zauberwelt des Goetheschen Märchens zu bildhaftem blumenbunten Dasein. Der Reichtum der Einzelgebilde, die dem Unbekannten entstammen, dem Himmelsraum, der Meereswelt und der Vorzeit des Mythos ist ebenso mannigfaltig wie die Gesetze ihrer Bildung. Vegetabilische, nach Art des Abendlandes gestaltete Teilformen gehen in geometrische Flächen orientalischer Teppichmuster über, Konturschnitt löst sich mit Flächenschnitt ab, Schwarz und Weiß tragen wechselnd die positiven Formen. Die Vorstellung, die jedem

Blatt zugrunde liegt, bedingt Einzelornament wie Gesamterscheinung: Die sechs Schöpfungstage in ungefügten Flächen eingefangen, der siebente, der Tag des Kosmos, sich spiegelnd in der Symmetrie der Linien, der Ruhe des Rhythmus und der geschlossenen, übrigens ein wenig leer geratenen Bildform. Die großen Einzelornamente, die blütengleich über den Liedern der „Confessio" sich entfalten, bleiben mit ihrer kreisenden Bewegung und dem schwarz-weißen Wechsel in die Fläche gebannt; dennoch gelingt ihre Verbindung mit der Schrift in diesem Frühwerk nicht ohne äußere Härte; die „7 Blätter vom lebendigen Sein", das da ist das ewige Werden, beschränken die Rede auf die Unterschriften der Tafeln, die führende Stimme erhalten die Bildzeichen, deren Klangfülle hier monumentales Format, Tiefendimension, flutende Bewegung, Helldunkel und Farbe symphonisch verstärken, um die wachsende Schwere der Gedanken formal zu gestalten.

Gustav Wolfs Graphik dankt Ursprung und spezifische Form dem Pantheismus, der in den Hymnen der „Confessio" und des Flugblattes erklingt. Im All das „Gleichnis seiner selbst suchend", findet Wolf in dem Dreiklang: Werden, Sein, Vergehen die letzten Wort und Bild faßbaren Wahrheiten: Ihre Darstellung in den Kosmogenien Funktion seiner Menschlichkeit.

Ida Ledermann.

Lessing, „Die Brille". Neun Originallithographien von Hans Theo Richter. Mappenwerk in 40 Exemplaren. Steine abgeschliffen. Jedes Blatt signiert. Kunstverlag Emil Richter, Dresden.

Mit ganz so viel gezügelter Laune wie Lessing seine Gedichte hat Richter seine Lithos nicht geschaffen. Sie tragen den Stempel einer anderen Zeit, der unseren. Das ist — erfreulich. Richters Kunst knüpft an die Art der Slevogt'schen an. Seine Kreide fährt aber mit geringerer Leichtigkeit als die des Meisters über die Fläche. Was wieder erfreulich ist. Richter tritt in der Tat mit einer persönlichen Note auf. Ob sie sich zu glücklicher Eigenart entwickelt, läßt sich aus diesem ersten Werk noch nicht beurteilen. Die kühne Raumkonstruktion auf dem Blatt mit der Droschke ist nicht geglückt: das Einfachste ist nicht immer so einfach. Ausgezeichnet in den Raum gesetzt und wirklich eine künstlerische Einheit ist dagegen der „Freiherr" auf dem letzten Blatt.

Wiese.

Der Fels. Einblattdrucke. 5. Folge. Köpfe. 6 Originallithographien von Carry Hauser und Ph. Wörlen.

Aus den Blättern spricht unverkennbar eine Wahlverwandschaft der beiden Künstler. Wörlen erreicht indessen mit seinen Zeichnungen eine stärkere Einheit der Erscheinung, die in der Tat wie wahre Einfalt wirkt. Hauser erscheint demgegenüber als der größere Könner, auf Kosten des Erlebens. Seine Hafenszenen lagen ihm offenbar mehr. Die Geschicklichkeit im Bildbau, die er dort bewies, vermag er bei den „Köpfen" nicht zur Geltung zu bringen. Sie wirken darum ein wenig gespreizt, ein wenig konventionell und letzten Endes leer.

-s-

Ferner erschienen:

Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Faksimiledrucke, herausgeg. von Max Geisberg.

Es wird Vollständigkeit erstrebt, aber von den Holzschnitt-Veröffentlichungen des Kaisers Max abgesehen. Vorgesehen zur Wiedergabe sind etwa 1600 Blatt in Mappen zu je 40 Taf.

A: I—XXV, auf Japan in Hlbpgm.-Mappe, Grdpr. M. 220.—.

B: Ab Nr. 1 unbeschränkt, zunächst 300 Expl., Hlblwd.-Mappe, Grdpr. M. 140.—. Subskription bis 1. 7. 23.

C: Unnumeriert, zur Einzelabnahme, sonst wie B, Grdpr. M. 160.—.

Jährlich etwa vier Mappen. Gr. ca. 50×40.

Hugo Schmidt, Verlag, München.

Willi Geiger: Zwölf Radierungen zu Dostojewski, Der Gatte.

75 num. Expl. in Mappe. I—XXV auf Japan in Hlbpgm.; 1—50 in Hlbl.

Euphorion-Verlag, Berlin.

Klaus Richter: Eia popeia. Ostpreußische Wiegenlieder. Sechs Radierungen.

I—XXV auf Japan in Gzpgm.; 1—100 auf Bütten in Pappe.

Euphorion-Verlag, Berlin.

Oberdeutsche Federzeichnungen aus den Jahren 1457 und 1483, herausgegeben von Otto Fischer.

Fünfter Druck der Gesellsch. f. Zeichn. Künste, München. 440 num. Expl. A: I—XX, Gzpgm., Grdpr. M. 160.—; B: 21—440, Hlbpgm., Grdpr. M. 110.—.

O. C. Recht, Verlag, München.

Oscar Wilde: The Ballad of Reading Goal. Mit 60 Kaltnadelradierungen von Rudolf Schlichter.

I—X in Gzldr. u. Gzpgm.; 11—75: Gzpgm.-Handbd.; 76—200: Hlbpgm. oder Interimsbd.

O. C. Recht Verlag, München.

Angekündigt:

Edwin Scharff: Sechs Radierungen. Aufl. 15 num. Expl. in Hlbpgm.-Mappe. Subskriptionspreis bis 7. 6. 23.

Hermelin-Verlag, Ulm.

Einzelblätter

Marc Chagall: Mein Leben. 20 Radierungen. 26 Drucke auf Japan, 84 Drucke auf Bütten, sign. u. num. Die Japandrucke in Mappe. Exemplare auf Bütten werden einzeln abgegeben. Pr. M. 24000.— bis 60000.—. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Willi Geiger: 1. Jungfrau I. Rad. Plgr. 24×19. 30 Abz. auf Bütten m. Rem., 50 Abz. auf Bütten o. Rem. — 2. Jungfrau II. Rad, Plgr. 33×30. 30 Abz. auf Bütten m. Rem., 50 Abzüge auf Bütten o. Rem. — 3. Fähnrich. Rad. Plgr. 42×35. 30 Abz. auf Bütten m. Rem., 30 Abz. auf Bütten o. Rem., num. u. sign. Graph. Kabinett H. Staadt, Wiesbaden.

Oskar Kokoschka: 1. Neues Bildnis Walter Hasenclever. Lithographie 44×36. — 2. Bildnis Maria Orska. 78×57. Je M. 48000.—. Sign. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Alfred Kubin: Das Antlitz des Tigers. Lith. Blgr. 34×50. 35 Abz., sign. Hermelin-Verlag, Ulm.

Hans Meid: 1. Lagunenlandschaft. Rad. Plgr. 22×35. 30 Expl. auf Japan, M. 100000.—, 80 Expl. auf Bütten, M. 60000.—. — 2. Südliche Szene. Rad. Plgr. 27×30,5. 30 Expl. auf Japan, M. 100 000.—, 80 Expl. auf Bütten, M. 60000.—. Sign. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Ludwig Meidner: 1. Bildnis eines Gelehrten. Rad. 10 Abz. auf Japan, 40 Abz. auf Zandersbütten. Plgr. 16×20,5. Sign. 2. Bildnis eines Schauspielers. Rad. 10 Abz. auf Japan, 40 Abz. auf Zandersbütten. Plgr. 21×26,5. Sign. Verlag der Nachfolge, Berlin NW 87.

Felix Meseck: 1. Birken. Rad. Plgr. 15×19,5. 30 Abz. auf Bütten, sign. — 2. Landschaft mit Obstbäumen. Rad. 30 Abz. auf Bütten, sign. Verlag Reiß & Krüger, Berlin.

J. Müller-Steiner: Blumenträgerin. Rad. Plgr. 18×22. 25 Abz. auf deutschem Japan, sign. Hermelin-Verlag, Ulm.

Max Pechstein: 1. Badende. Rad. Plgr. 19×30.. 50 Abz. auf deutschem Japan, sign. — 2. Heimkehrende Fischer. Rad. Plgr. 25×30. 50 Abz. auf Bütten, sign. Hermelin-Verlag, Ulm.

Gustav Wolf von der badischen Landeskunstschule hat auf Anregung des Direktors der Karlsruher Kunsthalle, Dr. Storck, von seinen Schülern eine Reihe von altdeutschen Gemälden der Sammlung in den Holzschnitt übertragen lassen. Mit diesen Blättern ist keine Reproduktion der Bilder beabsichtigt, sondern sie sollen das Wesen der Komposition dieser Bilder enthüllen und so einem erzieherischen Zwecke dienen. In Holz geschnitten wurden u. a. die zwei Bilder Grünewalds und die des Hausbuchmeisters.

Ausstellungen

Berlin. Die Kunsthandlung Gurlitt hat ein gesondertes Graphisches Kabinett, einen intimen und zu hastloser Betrachtung einiger weniger Blätter erziehenden Raum, würdig mit einer Reihe von Handzeichnungen Max Liebermanns eröffnet. Neben flüchtigen Skizzen mit Feder und Blei von geringerer Bedeutung ein ganz knapp entworfenes laviertes Blatt mit zwei Reiterinnen am Strande, etliche Bildnisse, ein Kinderköpfchen in bunten Kreiden, köstlich in seiner fröhlichen Koloristik. Am stärksten wohl eine ganz feste Federzeichnung „Karren in den Dünen", gehörig zu der Kaltnadelradierung von 1900 (Schiefler 50). Angesichts dieser scharf strömenden Schriftzüge von van Goghscher Intensität doppelt entzückend die anmutige Lockerung einer kleinen Kreideskizze mit Damen in Ruderbooten, ganz leicht hingeworfen in ein paar krausen Schnörkeln, durch ein paar Drucker zur Fülle, zum wimmelnden Leben gebracht. Zwei größere Blätter, eine Bleistiftzeichnung mit spielenden Kindern und ein Kreidestück, „Mann im Kartoffelacker", haben in der Geschlossenheit der Stimmung, in der räumlichen Umgebenheit der still beschäftigten Menschen das innere Format selbständiger Bilder, und doch eine lose, unverdickte Luftigkeit, ein toniges Spinnen der schattigen Lagen. Die kleine Schau läßt den überlegenen Zeichner Liebermann von mancher Seite wiederum erkennen. Wolfradt.

Zürich. Der überaus rührige Kunstsalon „Wolfsberg" veranstaltet zur Zeit eine Ausstellung „Deutsche Holzschnitte". Der kleine, typographisch schöne Katalog zählt 309 Nummern. Neben großen Namen findet man viele von Künstlern, deren Kunst als gefällig im besten Sinne gilt. Skala: Klemm, Joseph Weiß, Schmidt-Rottluff.

Der Katalog der Mai-Ausstellung des Kunsthauses verzeichnet Werke von J. H. Bissier, einem Schüler Bühlers aus Freiburg i. B., von Werner Feuz, Zürich, Max Keßler, Solothurn, Ernst Morgenthaler, Zürich, Franz Wiegele, Zürich, Eugène Gilliard (1861 bis 1921). Daneben stellt besonders umfangreich Hermann Huber, Klosters, aus, von dessen jetzigem Schaffen uns vor einigen Monaten auch P. Cassirer, Berlin, durch eine größere Ausstellung eine Anschauung vermittelte.

Der Markt

Die Kupferstichversteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig

Die rege Beteiligung an der Frühjahrsauktion bei C. G. Boerner in Leipzig entsprach durchaus der Fülle und der guten Qualität der angebotenen „Ware". Während die

letztjährige Herbstversteigerung einen zwar gleichfalls umfangreichen, aber doch mehr speziellen Käuferkreis angelockt hatte, der sich vorwiegend für die französische Graphik des 18. Jahrhunderts interessierte, so konnte man dieses Mal — ähnlich wie vorm Jahre bei der Versteigerung Hofmann — Interessenten für das ganze weite Gebiet älterer Graphik antreffen. Nur waren mit Rücksicht auf die politische Spannung infolge der Ruhrbesetzung die belgischen und Pariser Händler ausgeblieben. Außer dem alten Stamm von Käufern, dem man zum Teil schon seit Jahrzehnten auf den internationalen großen Kupferstichversteigerungen begegnen konnte, und der seit dem Krieg im wesentlichen aus Museumsdirektoren und Händlern besteht, traf man — neben einigen Sammlern — Vertreter von zahlreichen Antiquariaten, die sich erst seit kürzerer Zeit mit dem Kunsthandel befassen.

Der Typus des Kunstsammlers großen Stils, der den Umfang seiner Sammlungen von Anfang an möglichst wenig einschränkte und der auf die Quantität ebenso wie auf Qualität seiner Schätze bedacht ist, tritt kaum noch an die Öffentlichkeit und mag infolge der Seltenheit des Materials und gewiß auch aus wirtschaftlichen Gründen für die Zukunft fast unmöglich geworden sein. Indessen sorgt ein rühriger Handel dafür, daß die Zahl der Liebhaber an sich steigt; nur muß die Mehrzahl der Sammler sich heutzutage spezialisieren — oder es entstehen solche Kollektionen, die weniger auf Grund eines vorhandenen Sammeltriebs, als unter dem Gesichtspunkt der freien Auswahl hoher Qualitäten zusammengestellt werden. Jene Sammler „sammeln" auch heute noch im wahrsten Sinne des Wortes, d. h. erstreben auf ihrem Gebiet eine Art von Vollständigkeit; der andere Typus von Liebhabern begnügt sich mit dem Erwerb einzelner Meisterleistungen von Künstlern, die ihnen am besten gefallen, wählt am liebsten die schönsten Stücke, und erhebt vielleicht gar nicht Anspruch darauf, als „Sammler" zu gelten. Auf den Auktionen treten beide Arten deutlich hervor: der eine kauft, wenn er etwa eine Spezialsammlung von Chodowieckischen Kupfern hat, die Blätter, die ihm nach dem „Engelmann" noch fehlen oder die er nur in geringerem Abdruck oder im anderen Etat besitzt, und er bezahlt, um eine Lücke der Sammlung zu schließen, gelegentlich echte Liebhaberpreise; jener andere Sammler wählt — oft intuitiv — ganz nach seinem Geschmack, legt vielleicht weniger Wert darauf, eine Seltenheit unbedingt zu besitzen, ist aber ein stärkster Bieter auf alles, was er wirklich begehrt.

Auch viele Kunsthändler sind Liebhaber, ohne daß sie deshalb Sammler wären. Ich habe Herren aus dem Kunsthandel gesprochen, die mir zugeben mußten, daß sie dies oder jenes Blatt, das ihnen besonders gefällt, immer wieder kaufen, kaufen müssen aus innerem Zwang heraus — weniger, weil sie früher damit ein vielleicht gutes Geschäft gemacht hätten, sondern weil sie von Zeit zu Zeit, wenn es gerade auf den Markt kommt, sich an dem Besitz freuen wollen. Der aufmerksame Beobachter von Auktionen wird mir meine Beobachtung bestätigen; wobei aber nicht an Fälle zu denken ist, wo der Händler bestimmte Meister oder Kunstwerke bevorzugt, nur weil er den speziellen Kundenkreis dafür kennt.

Über die Sammlung, die jetzt in Leipzig unter den Hammer kam, ist bereits an dieser Stelle ein Bericht gegeben worden. Die Auktion brachte für den Kenner der Verhältnisse keine übergroßen Überraschungen. Bei den besten Qualitäten, die angeboten wurden, erwiesen sich die vorsichtigen Taxen der Versteigerungsfirma meist als zu niedrig. Der jüngste Sturz der Mark, die am zweiten Auktionstag einen tiefsten Stand erreichte, hatte zweifellos auf den Gang der Versteigerung im allgemeinen einen belebenden Einfluß. Die höchsten Bewertungen sind indessen wohl ziemlich unabhängig vom Schwanken der Mark zustande gekommen.

Für die außerordentlich seltenen Altdorfer-Landschaften wurden 21 und 37 Millionen Papiermark angelegt, welche Summen guten Friedenspreisen entsprechen. Ein wohl nicht so schönes Exemplar der „Landschaft mit den zwei Fichten im Vordergrunde rechts" war 1910 auf der Lannaauktion mit nur M. 1310 zugeschlagen worden; seitdem dürfte keines dieser köstlichen Landschaftsblätter im Handel gewesen sein. Erfreulich ist, daß beide Radierungen voraussichtlich im Inland bleiben. Auf die gleichfalls sehr gesuchten Landschaften Hirschvogels wurde von einem ausländischen Käufer sehr stark geboten, der zwei davon für 12,5 und 9,5 Millionen erwarb. Die dritte Landschaft, ein selten vollkommenes Exemplar, brachte 13,5 Millionen. Überhaupt bildeten die Serien der altdeutschen Meister in der ersten Abteilung des Katalogs einen wesentlichen Bestandteil. Ihre Qualität war freilich nicht ganz gleichmäßig hoch. Das Käuferpublikum zeigte starke Vorliebe für tadellos erhaltene Drucke der schönsten Stiche; vor allem waren aber auch die besten Holzschnitte von Dürer und Altdorfer begehrt und im Verhältnis zu den Taxen am teuersten bezahlt. Daß der frühe Abdruck des großen Holzschnitts des Lukas von Leyden (Nr. 778) rund 1000 Friedensmark (genau 7,8 Millionen Papiermark) brachte, sei in diesem Zusammenhang erwähnt.

Sonst waren unter den Preisen für niederländische Meister die 12,3 Millionen außerordentlich, die ein Liebhaber für die herrliche Breughel-Folge Nr. 441 anlegte (Schätzung M. 700000). Der prachtvolle zweite Abdruck der Porträtradierung des Pontius von van Dyck war, weil nur mit etwas Plattenrand, mit M. 800000 vorsichtig geschätzt gewesen und er-

zielte mit 4 Millionen einen ansehnlichen Preis, den Qualität und Schönheit des Blattes gewiß rechtfertigen. Der frühe niederländische Stich nach H. Bosch (Nr. 415) verdankte seiner Seltenheit die hohe Bewertung mit 4,8 Millionen. Die kunsthistorisch und künstlerisch gleich bedeutsame Landschaftsradierung des J. de Gheyn wanderte für 2 Millionen nach Holland zurück; das großartige Blatt war trotz der Mängel in der Erhaltung sehr umstritten und wurde erst von einem Schweizer Händler, dann von einem Amerikaner gesteigert (Schätzung M. 600000). Die Ostade- und Rembrandt-Radierungen wiesen keine außergewöhnliche Durchschnittsqualität auf, erzielten aber relativ gute Preise; so erschien der Preis von 7,2 Millionen für die „Mutter Rembrandts mit dem schwarzen Schleier" (B. 343) in Anbetracht der nicht einwandfreien Erhaltung recht hoch.

Unter den alten italienischen Meistern schenkte man die größte Beachtung den großen Mantegnablättern Nrn. 783 und 785, die gleichfalls trotz verschiedener Mängel der Erhaltung für ein Vielfaches der Taxen verkauft wurden (2 und 3,6 Millionen).

In der zweiten Abteilung mit Stichen des 18. Jahrhunderts wurden die französischen Farbdrucke von Bonnet und Demarteau zum guten Teil unter den Taxen gewertet. Ihre durchschnittliche Qualität war sichtlich geringer als die der Exemplare der vorjährigen Herbstauktion; es blieb aber auch das reizende Mädchenköpfchen nach Boucher (Nr. 1242 des Katalogs) mit 4 Millionen unter der Taxe. Beträchtlich wurde diese überschritten bei den zwei Blättern von Jubier (Nr. 1434), deren Zuschlagspreis 3,4 Millionen betrug. Unter den einfarbigen Stichen ragte die „Ecole de Danse" nach Lavreince hervor und wurde gut bezahlt (2 Millionen).

Die schönen englischen Farbstiche wurden meist hoch bewertet. So wurden die Nrn. 1475 und 1477 (zwei Paare von Gegenstücken nach Morland, die mit je 10 Millionen geschätzt waren) für 22,5 und 23 Millionen von Berliner Händlern erworben. Von den einfarbigen Schabkunstblättern erzielte das bedeutende Blatt des J. R. Smith nach Romneys „Lady Hamilton als Nature" den höchsten Preis mit 8,5 Millionen. Die feinen Braundrucke in Punktiermanier von W. Ward (Nr. 1606) erreichten 9 Millionen, einen durch die entzückende Qualität der tadellos erhaltenen Stiche gerechtfertigten Liebhaberpreis.

Die Serien von Blättern Canalettos, Chodowieckis, Dietrichs und Tiepolos verkauften sich flott. Die Bewertung der außerordentlich seltenen Radierungen Dietrichs blieb allerdings weit hinter den Erwartungen zurück, da — vielleicht gerade wegen der Seltenheit — nur ein Spezialinteressent vorhanden war. Die eine Million für die Goetheradierung (Nr. 1398) sei als Kuriosum beiläufig erwähnt.

Hatte sich bereits beim Verkauf der zweiten Abteilung der Kreis der Interessenten etwas verändert, so fiel das für das 19. Jahrhundert noch mehr auf. Es sei hervorgehoben, daß hier auch die Vertreter verschiedener Kabinette erfolgreich konkurrierten. So wurden die fast unbekannten Radierungen des wieder zu Ehren gekommenen Caspar David Friedrich um 850000 bzw. 800000 Mark für Wien gekauft. Geheimrat Lehrs konnte die Rarität der Richter-Serie, „die Riesenburg bei Annaberg" erwerben (M. 450000). Auch die Leipziger graphische Sammlung erstand eine Anzahl interessante Blätter meist seltener Künstler.

Als höchster Preis in dieser letzten Abteilung sind schließlich die 19,5 Millionen für den Goyaband (Nr. 1645) an dieser Stelle hervorzuheben; die Schätzung betrug 8 Millionen Papiermark.

Die Hauptpreise der Auktion sind in der Beilage des Cicerone noch im Zusammenhang veröffentlicht. E. T.

Berleburg i. Westf. F. R. Holbach. Antiquariatsanzeiger Nr. 15: Werke für die Handbibliothek des Sammlers. Alte Drucke. Illustrierte Bücher. Geschichte. Kulturgeschichte. Kunst. Vorzugsdrucke. Erstausgaben. Privatdrucke des 20. Jahrhunderts. Moderne Graphik usw.

Berlin. Die Kurfürstbuchhandlung bringt ihre Lager-, Antiquariats- und Versteigerungskataloge in zwangloser Folge unter dem Titel „Das Convolut" heraus. Heft 1 zeigt an: Illustrierte Bücher, Mappen, Graphik. Pressendrucke, Literatur, Kunstgeschichte. Das 2. Heft wird als Versteigerungskatalog (Versteigerung 26. Mai) erscheinen und enthält moderne Luxusdrucke, Graphik und Mappenwerke.

Bern. Gutekunst & Klipstein versendet einen Katalog über Neuerscheinungen. Er ist reich illustriert und verzeichnet beste alte und neue Graphik. Ca. 500 Nr.

Frankfurt a. M. Das Graphische Kabinett H. Trittler gibt aus: Verzeichnis IV, Neue Graphik von Sepp Frank. 39 Nr.

London. Auf der am 16. März beendeten zweiten Versteigerung aus den Beständen der Britwell-Court-Bibliothek trat als Hauptkäufer wiederum Dr. Rosenbach aus Philadelphia auf. Dieser Antiquar und Sammler (er soll eine Sammlung alter Kinderbücher besitzen) war am Gesamtergebnis von 63,336 £ als Zahlender mit 53,641 £ beteiligt. Er kaufte auch im Auftrag anderer, vor allem des kalifornischen Millionärs Henry Huntingdon, der neben seiner Passion für Gemälde (er erwarb auch den „Blue Boy" Gainsboroughs) eine ebenso starke für Bücher zu haben scheint. Besonderes Interesse herrscht in amerikanischen Bibliophilenkreisen

für seltene Werke aus der Shakespeare-Zeit, die infolge der puritanischen Zensur in England zum großen Teil vernichtet wurden und für die man heute in Amerika jeden Preis zahlt.

Maggs Bros. Katalog Nr. 437. Books on Art and allied subjects. Der reich illustrierte Katalog verzeichnet auf 432 Seiten 1837 Nummern. Es wird ein Material von erstaunlicher Vielseitigkeit und Güte angeboten. Überaus hochwertig sind die zahlreichen alten Bucheinbände in mannigfachster Technik; nicht minder gewählt ist die Sammlung europäischer und orientalischer Miniaturhandschriften. Daneben gibt es nicht nur Originalzeichnungen und Graphik, sondern Literatur über die verschiedensten Sammelgebiete und Spezialitäten. Leider dürften die Preise in englischen Pfunden den meisten deutschen Sammlern ein „Unerreichbar" bedeuten. Andrerseits ist aber ein großer Teil des Materials ausschließlich für englische und amerikanische Sammler von Interesse.

Mühlhausen. Vom 14.—17. Mai kamen als Fortsetzung der Versteigerung der Sammlung Engel-Gros bei Gangloff alte und moderne Bücher und Graphik unter den Hammer. Der Katalog verzeichnet 300 Nummern. Es sind deutsche, französische, englische Werke und zahlreiche geographische und Reisewerke, besonders über die Schweiz, vorhanden, u. a. Merians Topographien.

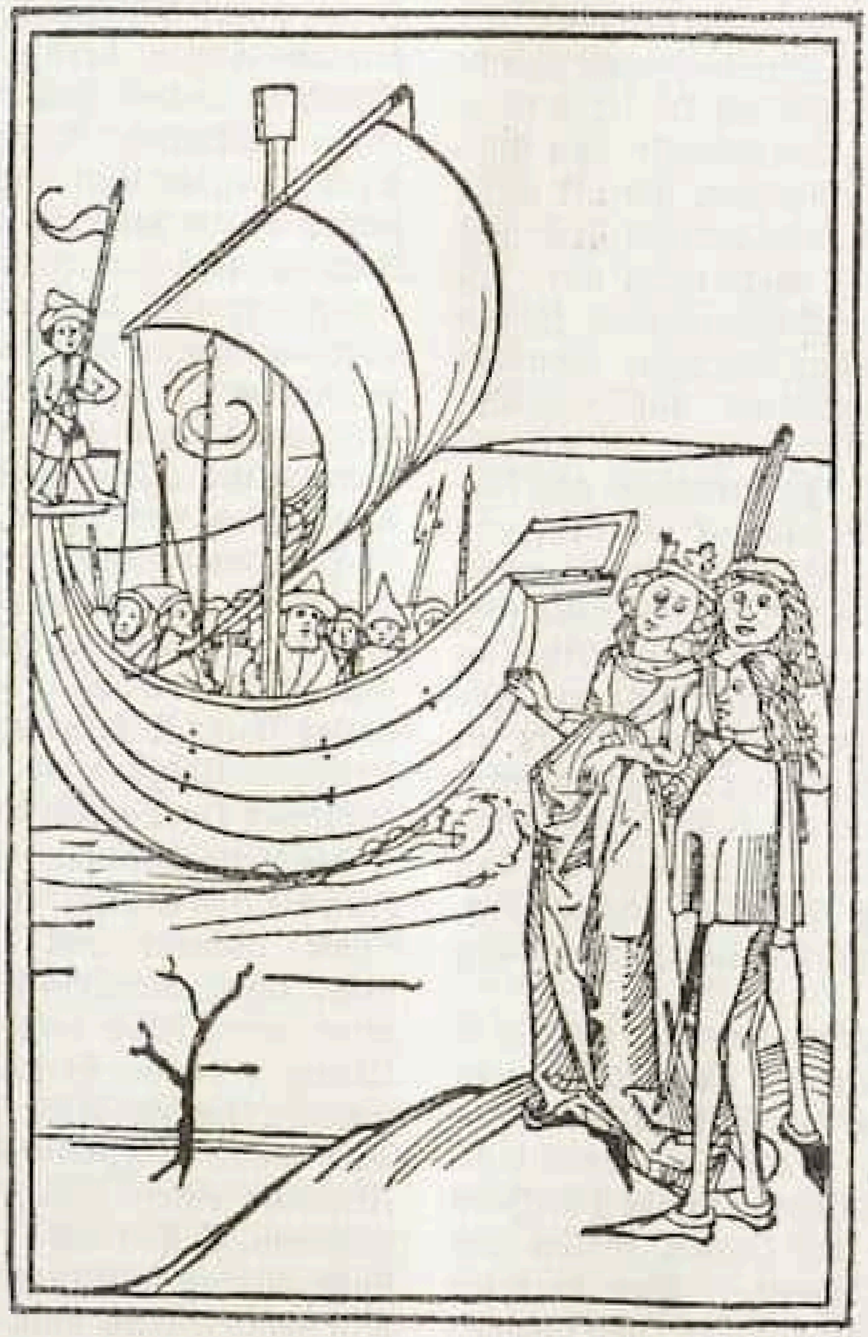
München. Die graph. Kunstanstalt D. & R. Bischoff hat ihren Katalog „Graphische Künste", 1922, revidiert und um einen Anhang erweitert neu herausgegeben.

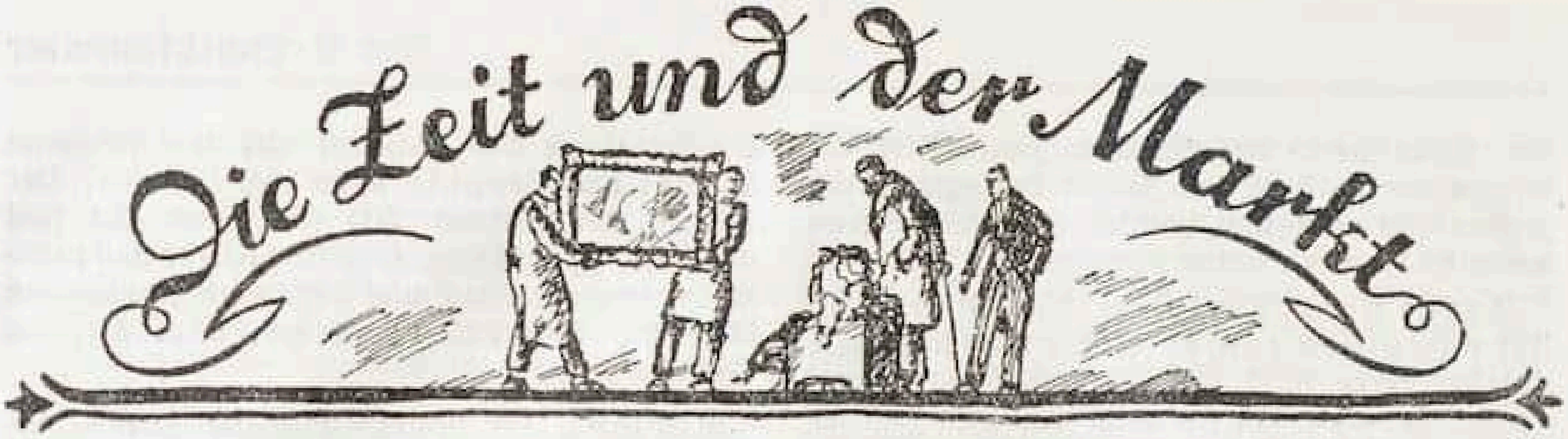
Zu den Abbildungen

S. 474: Die Vesten Hoyentreutz derer von Höwen und Gutenberg derer von Warthaw.

S. 481: Die Heiden kommen zu Schiff gegen Portugal, Arbopast tritt ihnen entgegen.

Beide Abbildungen aus der Schwäbischen Chronik des Thomas Lirer von Rankweil, nach dem Druck des Conrad Dinkmut in Ulm vom Jahre 1486.





Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Unter der an Initiative reichen Führung Liebermanns bestätigt auch in diesem Jahre die Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie der Künste ihre Erneuerung und läßt die bisher veranstalteten Zusammenfassungen heutiger Malerei und Plastik hinter sich zurück, die „Sezessionen“ vornehmlich. Vom eigentlich „Akademischen“ im fatalen Sinne des Worts weitgehend befreit, sammelt diese rege Akademieschau viel Lebendiges, und man spürt, wie die Beteiligten sie als repräsentativ empfunden und ihr die besten Werke gegeben haben. Gegenwart ist das Motto; die bare Vergangenheit, aber auch die vage Zukunft haben hier nicht Eingang gefunden. Eine ziemlich umfassende „große Koalition“ von etwa Otto H. Engel bis Dix läßt doch die Nachklänge der Gründerzeitkunst und stilisierende Böcklinepigonik einerseits, die oft nicht minder „akademischen“ konstruktivistischen und abstraktionistischen Neuerer andrerseits aus, um dann in ihrem Bezirk alle Engherzigkeit fahren zu lassen. Fünf Kollektivausstellungen sammeln die Aufmerksamkeit wohltätig auf einzelne Meister, doch ist auch in den übrigen Sälen durch gute Verteilung das Fassungsvermögen des Beobachters einigermaßen begünstigt worden, wie denn auch die gebotene Zahl der Werke gerade zu bewältigen ist. Eine erfreuliche Ausstellung, geeignet, dem weiteren Publikum eine Ahnung des künstlerischen Reichtums der Zeit zu vermitteln, Widerstrebende für Vorgeschrittenes zu gewinnen; keine Fundgrube neu angemeldeter Begabungen, aber auch keine Stützung reaktionärer Kunstgesinnungen. Die besondere Funktion der Akademieschau prägt sich überzeugend aus, ohne daß doch eine programmatische Beengung sich geltend machte.

Nur die auffälligsten Erscheinungen mögen in Ergänzung des geschilderten Gesamteindrucks charakterisiert sein, in hier unumgänglicher Sparsamkeit der Würdigung. Zwanzig Werke Edvard Munchs, aus allen Phasen seines Schaffens von 1889—1923, krönen das Ganze, bilden sein anziehungskräftigstes Moment. Man verfolgt hier bewundernd die Unablässigkeit, den inneren Reichtum, dies Zugleich tiefster Gebundenheit und kühnster Befreiungen eines epochalen Genies, dessen Werk neben die schemenhafte Einsamkeit des „Mannes am Fenster“ die malerische Überlegenheit des „Truthahns“ von 1913 und die wunderbare Emphase jüngster Felderlandschaften gestellt hat, und neben so vom Raum umspülte, vom eignen Wesensklang erfüllte Gestalt wie die Walter Rathenaus (1909) die unendliche Melodientiefe des „Kuß am Wasser“. Ein andrer Saal gehört Karl Hofer, und er ist das entdeckerische Ereignis der Veranstaltung. Man ist durchaus im Banne dieser anachoretischen Gestalten, ihrer inneren Beklommenheit und Abschüssigkeit, des Ewigalten, Unerlösten in diesen großflächigen Scheibengesichtern, des Verwitterten eines gleichwohl leidenschaftlichen Kolorits, der Energie eines hart isolierenden, wie mit Scheiten rahmenden Konturs. Gewaltiger Gram senkt sich aus bleichen Antlitzen mit verfemten Zügen herab, reckt sich in heroische Apathie, lindert sich in wehe Innigkeit. Zwischen einfacher Abgesondertheit und dämonisch erregter Verschüttung eine reiche Stufenfolge, deren jeder Absatz menschlich ergreift. In Aufbau und Durchgestaltung dieselbe karge Straffung, dieselbe komprimierende Strenge. Den Visionär dieser Gebilde zeigt ein sehr einwärts geformtes Selbstbildnis im Kreise dräuender Masken. Dann haftet vor allem jener wildlethargische „Trommler“ in dem verzweifelten Rot seines Gewandes, ein „Disput“ lemurischverfremdeter Köpfe und Gebärden, die leise Inbrunst von Mädchenpaaren und einsam lesenden Mädchen, die bewegende Abgetrenntheit von Menschen in einer Theaterloge. Insgesamt legt dieser Raum Hofers Rechenschaft ernstesten künstlerischen Ringens ab, und entläßt wohl kein sehendes Herz unerschüttert.

Das Nebenkabinett widmet sich dem Andenken Hans Looschens, der zwischen Trübner und Stuck, Menzel und Habermann ansässig war, nicht ohne Geschmack und malerische Keckheit, aber ohne Fülle oder Tiefe, durchaus gefällig. Weiter wird der Plastiker W. Gerstel geschlossen gezeigt, dessen Akte etwas Laues, sozusagen eine trübe Körperlichkeit haben, auch durch Attribute einen Mangel zentrierender Kraft eingestehen, dessen mit der Leichtigkeit Slevogtscher Federskizzen geschnitzelte Holzfigürchen jedoch sehr einnehmend sind. Im übrigen bietet gerade das Kapitel Plastik Anlaß zu mancher abfälligen Kritik, vor allem ein abscheulich aufgeblähter „Bergmann“ Lederers und Hinkeldey mit

seiner nach donatelleskem Realismus schielenden Pseudogotik. Barlach hat einige schlagende Gestaltungen gesandt, von T. Albert sieht man einen sehr knapp und doch individuell formulierten Kopf, eine Grabfigur R. Engelmanns erinnert an diesen nie unedlen Bildner sehr vorteilhaft, K. Edzard stellt neben Klimschs Glätte seine doch subtileren und wiederum gewichtigeren Akte, J. Uli erzwingt sich mit einem sehr eigen modellierten Bildnis und kräftig geformten Leibern zustimmende Beachtung. Albiker, die Sintenis enttäuschen nicht, Haller dagegen ist schwach vertreten. Zurück aber zu den Gemälden. In gutem Einvernehmen benachbart frühe Kokoschkas in ihrer grüblerischen Unruhe und die bewegte Reichhaltigkeit einer Landschaft von 1918 mit unerhört gelockerten, flockig in die Farbe geschütteten Corinths und ein paar wunderbar bescheidenen, aus meisterlicher Weisheit geborenen Bildern Liebermanns. Slevogt hängt für sich, nötigt auch hier zur Bewunderung seiner spontanen, übermütigen Malweise, bleibt aber irgendwie krisselig, aufgeregt, ja laut, zumal in einer großen (Kriegs-?) Allegorie. Den großen Zeichner Slevogt erreicht der Maler ja nur selten. Dann also Dix in all seiner Unverblümtheit, die warme Athmosphäre B. Czobels, die Herbarium-Malerei von W. Schmid, geleckte Artistik von Orlik, ähnlich eingestellt, aber hundertmal delikater und minder ausführlich G. W. Rößner, auf ganz neu gewendet, jedoch auch so nicht überzeugend Krauskopf, rhythmisch starke, höchst kultivierte, ein wenig dekorativ aufgefaßte Figurenstücke E. L. Kirchners, kräftigster, trotz Schematik sehr wirksamer Pechstein, ein rätselschöner „Patroklusturm" von Rohlfs nebst einigen Aquarellen, andrerseits Trostloses von E. Büttner, Kohlhoff, Waske woneben ein O. H. Engel unbedingt sympathisch' und Jaeckel diesmal jedenfalls in aller Aufmachung als ein hohes Zielen wirkt. Diese Namen kennzeichnen zur Genüge den hier vertretenen Umkreis, das Maximum und Minimum des gegebenen Niveaus. Von wenig Bekannten lassen Remak, Hasler, Max Neumann offenbar etwas erwarten. Zieht man, scheidend, die Summe, ergibt sich ein durchaus nicht mageres Resultat. Berlin hat hier, alles in allem, für Monate ein künstlerisches Zentrum.

* * *

Bei Flechtheim findet die Akademie-Ausstellung einige Ergänzung. Erstens durch Zeichnungen Hofers: karg umrissene Figuren, Paare in dumpfer Spannung, Gruppen in charakteristisch knapper Zusammenschließung. Überall der maskenstrenge, angstkalte, eckig bewegte Zug, eine schroffe, sprüngige Größe der Handschrift. Der Strich der Radiernadel besonders ausdrucksvoll. Ferner Köpfe und Aktplastik von Haller, Renée Sintenis, Kurt Edzard. Zwischen diesen feinen Künstlern viel Familienähnlichkeit; ihnen gemeinsam ein zögerndes Sinnen der psychischen Haltung, aber auch eine mehr zarte als willensfest formende Modellierung des Dreidimensionalen. Blätter von M. Sterne (New York), in dünner Umrißmanier, doch nicht ohne Schwung, gingen mit drein. —

Der aus München kürzlich zum Lehrer an der hiesigen staatlichen Kunstgewerbeschule bestellte Bildhauer Edwin Scharff wurde im Kronprinzenpalais durch einen Überblick der zehn letzten Jahre seines Schaffens gleichsam begrüßt. Die ihm von Maillol überkommene materielle Schwere des Körperlichen ist hier durch und durch energisiert, dynamisiert. Der Kampf zwischen wuchtender Last und rapidem Aufwärtsdrang ist kaum je in klarerer Artikulierung, in strafferer Rhythmisierung gestaltet worden. Allerdings bedient sich Scharff für den Ausdruck der Massigkeit wie des Empors gewisser etwas summarischer Bildungen, die zugunsten der Wucht mitunter die Innerlichkeit behindern, aber den Impetus der kubischen Türmung schließlich zu monumentalen Wirkungen führen. Spiralig fährt die Leibsäule eines Jünglings aus der Fesselung des Bodens auf; in unverrücklicher Majestät thront wie eine Personifikation der Schwere gebieterisch das Weib. In Bildnisköpfen die erstaunliche Vereinigung plastischer Konzentration und diffiziler Charakteristik. Heinrich Manns süffisantgläserner Habitus, Frau Ritschers heroische Haltung überzeugen unbedingt. Ausgezeichnet ein Pferd, dessen federnde, nervige Beine auch in der sie auffangenden Füllung zum undurchbrochenen Massiv lebendig bleiben, zumal in der Terrakotta, die Scharff übrigens auch für Monumentalgestalten kühn genug verwendet. Auch in vorzüglichen Bronzereliefs und auf manchen Zeichnungen erscheint dieses nach Bewegung gleichsam lechzende Pferd, Scharffs glücklichste Erfindung. Die Werke des letzten Jahres überraschen durch eine fast an Rodin gemahnende verschränkte Figuration, die sich nur halb aus dem flimmernden Marmorblock löst und in der Einzelform sanftere Töne erstrebt. —

Der Hochbetrieb gestattet kein Verweilen bei künstlerischen Erscheinungen von geringerer Eigenart. Bei Nicolai tritt einem der 1861 in Moskau geborene K. A. Korowin, angeblich führender Impressionist Rußlands, entgegen; eine für uns nicht sehr ergibige Bekanntschaft, immerhin ein farbiges Sehen, eine lebendige Malerhand, der Vorfrühlingsstimmungen, flirrende Wärme des Sonnenlichts, buntes Aufglühen leuchtender Töne aus dem Weben der Flecken trotz gewissen Lautheiten nicht ohne Schmelz gelingen. Ein spezifisch Russisches liegt wohl nur in diesem freudig-materiellen Kolorismus. Die Internationalität des Kubismus präsentiert sich mit sinkender Mark bei uns in immer trost-

loseren Formen. Es ist nicht weiter beglückend, daß auch in Buenos Aires so stumpfsinniges Zeug wie überall in diesem flauen Europa nach Pariser Muster zusammengestückt und -geklebt wird. Da Herr Pettoruti zu letzterem Zwecke auch argentinische Zeitungen benützt, entbehrt er nicht ganz der eigenen Note. Der „Sturm" leistet ferner den Künsten von R. Storm-Petersen Vorschub, einem zur Abwechslung dänischen Kunstrebellen, dessen fipsige Bilderchen sich verteufelt wenig von den banalen Zeichnungen etwa eines üblichen Reklamefilms unterscheiden. Gurlitts Oberlichtsaal gehört diesmal W. Nowak, der in seiner pikant grisaillierenden, blaßbunten Malerei immer liebenswürdig und zuweilen sogar reizend anmutet, ohne freilich anderen Maßstab als den der Wohlgefälligkeit zu vertragen. Degas und Renoir, in Aquarellen mehr Guys und ein wenig sogar Cézanne erscheinen hier nicht ohne Finesse paraphrasiert, das Rokoko gibt manchmal ein arkadisches Motiv und eine Kostümniedlichkeit her, kokette Schuten und flatternde Bänder. Leicht hingetuschte Blättchen, etwa hier die Dame auf dem Balkon, überwinden am ehesten die Stufe des nur Geschmackvollen, auf der die gewichtigeren Gemälde durch Momente der dekorativen Verdickung und durch einen Mangel an Eros und fliegender Heiterkeit doch festgehalten sind. Neben solch verwöhnter, etwas flauer Kunst wirkt Flaig um so verblakter, barbarischer, aber auch innerlicher. Denn so verschmiert und stechend seine Vorstellungen in Ölfarbe gesetzt sind, so viel Mache in seinen Stimmungstönen und heiligen Figuren steckt, hat doch der Zusammenhang von Mensch und Landschaft, hat doch diese einsame Gebärde etwa des Don Quixote vor einem dämmernden Gelände stammelnde Tiefe. Und auch ein paar Skizzen in Wasserfarbe lassen aufmerken. Es scheint da in einem Wust von Mißlichem eine echte Empfindung zu hallen. Willi Wolfradt.

Dresden

Nach manchem Neuen bringt das Graphische Kakinett Erfurth für den Monat Mai eine Ausstellung aus eigenen Beständen, die den gut gegründeten und gut gesammelten Besitz dieses Unternehmens dartut. Große Marktstücke, wie eine schöne Landschaft Liebermanns, frühe Corinths, Slevogts und ein sehr früher reizvoller Thoma, bilden den Mittelpunkt, um den sich markante Blätter der Modersohn-Becker, der Kollwitz, Gauls u. a. gruppieren. Interessante Arbeiten zeigen den frühen und den heutigen Dix, Kretzschmar ist gut vertreten, vor allem Carl Hofers Aktzeichnungen aus 1922 mit ihrer tiefen Melancholie des Animalischen fesseln und ergreifen. Daß in der reichen Auswahl das einheimische Kunstleben betont ist, begrüßt man dankbar angesichts der guten Proben.

Bei Richter stellen die „Schaffenden" aus. Vom ersten Auftreten dieser Vereinigung junger Dresdener Künstler nahm man manche Hoffnung mit für später. Diese Ausstellung erfüllt keine. Erich Fraaß steckt tief in seinem Können, das er durch unmögliche Farben, schmierige, gurgelnde Töne forscher Aquarelltechnik erstickt. Fritz Winkler treibt im schweren Fluß seiner monotonen Linie, die Farbengebung seiner Aquarelle dumpft sie nur noch mehr ab. Manchmal lebt Bewegung in Form und Farbe auf, was hoffen läßt. Heinz Lewerenz tobt im Chaos. Was an überzeugenden Gebärden daraus hervortritt, erlischt wieder im unmöglichen Farbenmantsch. Auch Otto Meister verbaut seinem echten Talent für monströse Phantastik seiner Linie die Auswirkung in sich „metaphysisch" gebärdender Farbengebung. Man ist begierig, ihn großformatig arbeiten zu sehen, um zu erkennen, ob er die darin gebotene Möglichkeit auswuchten zu lassen, einer Entspannung seiner Form und seiner Farbe zugute kommen läßt. Trepte zeigt Charakter in der Beschränkung auf nackte, von seltsam gerenkten Ästen durchzuckte Landschaft. Intensität und Charakter spricht aus den oft brutal hingezeichneten Köpfen von Franz. Hier spricht kein Satiriker, sondern ein Wahrheitsfanatiker. Das bringt oft noch Verkrampftheit in die Bilder, die sich aber in der Weichheit des Striches und der Schraffur auflöst. Begabung für Charakteristik und Reichtum der Produktion überhaupt lassen hier eine eigenwillige Entwicklung erhoffen. Daß Franz nur als Gast hier ausstellt, ist bezeichnend. Mit den Schaffenden hat er wenig zu tun. Die zerren sich gegenseitig in Abstrusitäten gesuchter Farbengebung und bleiben im übrigen stecken in Opposition und Pose. Wäre der große Name nicht! Man freute sich an manchem hübschen Talent! So sucht man das Große und findet es nicht. Das verstimmt. Dr. O. S.

Erfurt

In den Räumen des Kunstvereins herrscht jetzt Otto Müller mit einer umfangreichen Kollektion von Aquarellen, Pastellen und Graphik. Diese Ausstellung bietet willkommene Gelegenheit, den Künstler, von dem jüngst ein Bild „Sommer" für die hiesige Gemäldegalerie erworben werden konnte, einmal ganz aus der Nähe kennenzulernen. Sie bildet gewissermaßen die Fortsetzung jener Ausstellungsreihe moderner deutscher Malerei der letzten beiden Jahre; nur mußte der Ausschnitt seines Schaffens auf zeichnerische Arbeiten beschränkt werden, da die ungünstigen Zeitverhältnisse eine Ausstellung von Gemälden aus naheliegenden Gründen hier unmöglich machen. Von den einstigen Genossen des „Brücke-Kreises" hebt sich Otto Müller durch die ausgesprochen lyrische Grundhaltung seiner Kunst ab. Gewiß — stärker ist Schmidt-Rottluff, tiefer Heckel, eigenartiger Kirchner, farbenfroher Pechstein — aber keiner von ihnen hat diese Zart-

heit des Striches, dieses hauchartige Schweben der Farbe, diese köstliche Mischung von Unschuld und Sinnlichkeit, diese Stimmungen verträumter Sommerseligkeit. Er ist der Idylliker der modernen Kunst, bei aller Weichheit doch kraftvoll und energisch in der Zeichnung, begabt mit feinstem Gefühl für die gedämpften Klänge grüner, blauer, gelber und brauner Töne und dem Sinn für dekorative Aufteilung und Belebung der Fläche. Nackte Menschen im Wald oder am Wasser sind das Hauptthema seiner Kunst, daß er immer wieder variiert; schlanke, geschmeidige Leiber durch Gebüsch und Bäume huschend, badend oder müde hingelagert. Nur selten einmal kommt er zum Porträt, zur reinen Landschaft. Immer wieder ist es der menschliche Körper, der ihn lockt: der menschliche Körper in natürlicher Gelöstheit, seliger Entspannung und anmutvoller Bewegung, in wundervollem Einklang mit der umgebenden Natur. In der Lithographie und in der Verbindung von Pastell und Aquarell hat Otto Müller seine Techniken gefunden. Auch das unterscheidet ihn wesentlich von seinen einstigen Mitstreitern, die im Holzschnitt vor allem ihr entsprechendes Ausdrucksmittel sehen.

Dazu treten einige meist neuere Arbeiten des Erfurter Bildhauers Hans Walther. Ein Vergleich des frühen, stark impressionistisch empfundenen Kopfes seines Vaters mit einigen späten Bildnissen zeigt deutlich die innere Logik in der Entwicklung seiner Kunst, die immer mehr zum monumental Geschlossenen, klar und straff Gespannten in der Formgebung strebt. Von seiner Grabmalkunst gibt die „Betende" in ihrer gebändigten Inbrunst eine gute Vorstellung.

Passarge.

Frankfurt a. M.

Das Kunstgewerbe-Museum veranstaltet von Mitte Juni bis Mitte September d. J. eine große Sonder-Ausstellung von chinesischer Keramik (Han-Zeit bis Anfang 19. Jahrhundert), vornehmlich aus Frankfurter Privat- und Museumsbesitz, aber auch mit hervorragenden Leihgaben auswärtiger Museen und Privatsammlungen. Es ist die erste umfassende Spezial-Ausstellung dieser Art auf deutschem Boden, die bei dem starken Interesse, daß die ostasiatische Kunst heute im In- und Auslande findet, große Aufmerksamkeit in allen Kreisen erwecken wird.

Ein gut ausgestatteter Katalog mit reichem, zum Teil farbigem Abbildungsmaterial wird herausgegeben, der als Führer durch die Ausstellung selbst dienen soll, aber auch durch sorgfältige wissenschaftliche Bearbeitung bleibenden Wert für die Forschung, für den Sammler chinesischer Keramik, wie überhaupt für jeden Besucher der Ausstellung erhalten wird.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft stellt in den Mittelpunkt ihrer April-Mai-Ausstellung die umfangreiche Kollektion von Gemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten des neuerdings als Meister an das Weimaraner Bauhaus berufenen Ungarn L. Moholy-Nagy. Mit Recht wird die Aufmerksamkeit, die kürzlich durch die „Sturm"-Ausstellung erweckt wurde, nun in weitaus umfangreicherem Maße bekräftigt. Denn wir haben zweifellos eine der kennzeichnendsten und reichsten Persönlichkeiten der sog. Konstruktivisten vor uns: Kein Schwanken und Zögern hemmt hier die reine Lebendigkeit der Farbigkeit, die gleichwohl an sich dekorativ bleibt. Ohne Umrahmung, rein auf sich selbst gestellt, schweben die kräftig-zarten Formgebilde vor der dunklen oder hellen Fläche des Hintergrunds, eine überraschende Vielfältigkeit der linearen und farbigen Verhältnisse zur Schau stellend. Die Farben selbst sind durchweg so sehr von dem Charakter der lebendigen Spannkraft durchdrungen und erregt, so innig von Gefühl und Intellekt durchdrungen, daß bei aller anscheinenden, vordergrundhaften Abstraktheit der malerischen Gebilde doch das formgewordene Gefühl als innerer Sinn deutlich ist. Die farbigen Symbole eines schrankenlosen, aber von innen her gerichteten, freien Menschtums schweben vor uns. Eine selige Freiheit strahlt aus ihren hellen, leuchtenden Farben hervor. Nicht uninteressant wäre es, zu erwägen, wie der moderne Wille zur Totalität in so paradoxer Weise gerade der abstrakten Kunstsprache sich bedient, ohne doch seinem Sinn untreu zu werden. Meint man dies Rätsel so zu lösen, daß man von den Abstraktionen einen absolut unzweideutigen Charakter und eine unüberwindliche Auswirkung in ethischem Sinne verlangt, ohne daß inhaltlich ethische Forderungen proklamiert werden, so würde solche Theorie hier bei Moholy-Nagy ihre sichtbarste Rechtfertigung und Verwirklichung vorfinden. — Das Hauptgewicht dieser Ausstellung liegt in den farbigen Arbeiten, die Holzschnitte scheinen bei aller Qualität nicht so stark wie die sehr schönen Gemälde und Aquarelle. — Kunsthistorisch betrachtend, möchte man Moholy-Nagy seinen Platz zwischen Kandinsky und Lissitzky anweisen. Das überwiegend Gefühlsmäßige des älteren Russen erscheint hier umgewandelt in heitere Klarheit und ihr dekorativer Subjektivismus kristallisiert sich zu strengerer, allgemeinerer Gültigkeit des Sinns. So wird der eminent willensmäßige Charakter der Art Lissitzkys vorbereitet.

Die Publikation der „Kestner-Mappen", die vom Künstlerischen Leiter der Kestner-Gesellschaft herausgegeben werden, wird 6 Mappen mit je 6 Lithographien von Schmidt-Rottluff, Schwichtenberg, Huth, Kaus, Lissitzky und Moholy-Nagy umfassen.

Das Provinzialmuseum von Hannover zeigt seit der Übernahme der Leitung der Kunstabteilung durch Alexander Dorner eine äußerst

erfreuliche Rührigkeit im Erwerben moderner Werke. Gemälde von Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel, Rohlfs, Lissitzky, Moholy-Nagy werden der erstaunten Provinz zeigen, daß Arbeiten, die in weiten Publikumskreisen allen Bemühungen der Kestner-Gesellschaft zum Trotz immer noch als problematisch und vorübergehend empfunden werden, museumshaften Charakter und Wert besitzen. Eckart v. Sydow.

Karlsruhe

Am 5. Mai wurde die „Große deutsche Kunstausstellung 1923" eröffnet. An Umfang bedeutend, an künstlerischem Gewicht — von einzelnen wenigen Werken und dem von Babberger mit vier großen Gemälden geschmückten Räumen abgesehen — jedoch ohne Belang, trägt sie ihren klingenden Namen sehr zu Unrecht, da viele der wichtigsten deutschen Maler der Gegenwart fehlen. Bericht im einzelnen folgt. Um Irrtümern vorzubeugen, die durch einige Zeitungsberichte entstehen könnten, sei vermerkt, daß die historische Abteilung, die in solchen Berichten als ein Hauptteil der Ausstellung bezeichnet wird, sich auf ein kleines Kabinett mit einigen, zumeist aus öffentlichem Besitz stammenden Bildern beschränkt, das in keiner Weise die Ansprüche einer retrospektiven Ausstellung auch nur annähernderweise befriedigt. C.

London

Die wichtigste Ausstellung, die seit langer Zeit abgehalten wurde, ist die von Augustus John, der in den Alpine Galleries mit 56 Werken, unter denen 20 Arbeiten besonders hervorragen, vertreten war. Das Hauptwerk dieser Ausstellung, die viele charaktervolle Porträts zeigte, war seine „Symphonie Espagnole". Der Künstler war längere Zeit in Spanien und ist von spanischer Art stark beeinflußt zurückgekehrt. In seiner „Symphonie" hat er diese tiefen Eindrücke konzentriert. Die Ausstellung eröffnet eine neue Periode in des Künstlers Laufbahn und hat sogar seine aufrichtigsten Bewunderer in Erstaunen versetzt.

Die „Royal Academy of Arts" hat den jungen Glyn Philpot als „Einen von den Vierzig" gewählt. Eine Ausstellung seiner Werke in den Grosvenor Galleries zeigte Malereien und Skulpturen. In der Bildhauerei hat er sich allerdings noch nicht zu einer entscheidenden Richtung durchgesetzt, aber es ist interessant für den Besucher, herauszufinden, was er eigentlich will. In der Malerei dagegen hat er es zu einem hohen Stadium der Vollkommenheit gebracht. Lange hat er die großen Meister studiert und danach seine Eigenart herausgebildet. Er hat ein paar ausgezeichnete Porträts gemalt und dadurch bewiesen, wie sehr seine Gedanken auf den Gegenstand konzentriert sind. Sein bestes Werk ist aber wohl die lebenswahre Darstellung des Earl of Crawford, eines der feinsten englischen Porträts und wohl berechtigt eines Platzes in der „Historic English School".

In den Leicester Galleries stellte ein anderer Porträtmaler, A. Mc. Evay, der erst kürzlich aus Amerika zurückkehrte, eine Sammlung seiner Gemälde aus.

Andere sehenswerte Ausstellungen fanden in der „Fine Art Society" statt, wo Werke von C. François und Radierungen und Zeichnungen des tschecho-slowakischen Künstlers Simon gezeigt wurden.

In der Gaupil Gallery fand man Werke von dem jungen, vielversprechenden südafrikanischen Künstler A. Neuille Levis.

Eine neue Gesellschaft „The Modern English Watercolour Society" eröffnete ihre erste Ausstellung in der St. Georges Gallery. V.

Wiesbaden

Die Maiausstellung des Nassauischen Kunstvereins bringt interessante Arbeiten von Raue, München. Geistvolle, skizzenartige Niederschriften, die manchmal an Toulouse-Lautrec erinnern. Auch die Landschaftsmotive, aus Lothringen, haben ihre auf das blitzartig Fesselnde zugespitzte Note. Ein leichter, sicherer Stil verbindet sich glücklich mit einem lebhaften Temperament. Bei den enormen Transportschwierigkeiten im besetzten Gebiet ist man jetzt stark auf die lokale Kunst angewiesen. So kommt es, daß Völcker bereits wieder mit einer großen Kollektivausstellung mehrere Säle füllt, diesmal seine Vielseitigkeit auch im Porträt beweisend. ch.

Neue Bücher

Die zweite Auflage von Meier-Graefe, „Spanische Reise"[1]

Daß ein kühner Verleger den Mut hatte, dieses vor 13 Jahren erschienene Buch dem ersten Verlag abzunehmen und neu aufzulegen (nachdem es jahrelang vergriffen war), verdient schon als Tatsache nachhaltigste Beachtung. Damals noch durchaus Dokument unserer Überzivilisation, erscheint das Buch heute wie eine Erinnerung an liebe Möglichkeiten, die uns einmal fast alltäglich schienen. Reise nach Spanien: Angelegenheit bestenfalls von 2000—3000 Mark. Blieb man — wie Meier-Graefe — gleich ein halbes Jahr dort, war der Aufwand an Mitteln um ein Geringes beträchtlicher. All das war einmal und kehrt für uns sobald nicht wieder. So leben wir notgedrungen von Erinnerungen, und eine der schönsten für den, der Spanien noch vor dem Krieg ebenfalls erleben konnte, ist dies Buch.

Sicher wird es nach hundert und mehr Jahren für Jeden, der an die Deutung jener Zeitstimmung herantritt, die damals Deutschland auf dem Höhepunkt seiner Weltmachtstellung sah, einst

[1] Julius Meier-Graefe, Spanische Reise. Ernst Rohwolt-Verlag. Berlin 1923.

eine psychologische Fundgrube sondergleichen sein und einmal auch zu den klassischen Werken der Reiseliteratur aus dem Deutschland jener Zeit zählen. Denn schon heute ist für uns der Abstand zu diesem Buch fast historisch begründet. So konnte man 1910 schreiben, in dem Stil jenes sorgenlos hinpendelnden Genießens, der andere Reflexionen als die aus den alltäglichen Eindrücken heraus gar nicht aufkommen ließ. Entzückte man sich heute an den Schönheiten Andalusiens, stand man morgen nicht minder genießend vor der Offenbarung eines Greco.

Fatal, daß dieses Buch für Deutschland damals gewissermaßen die „Entdeckung" des griechischen Toledaners wurde, obwohl man in Paris bereits seit mindestens zehn Jahren jenen Greco wieder entdeckt hatte, an dem sogar sehr viel früher selbst ein Mann wie Justi nicht achtlos vorbeigegangen war; fataler noch, daß jene „Entdeckung" auf Kosten des Velasquez erfolgen mußte, was ebenso wie damals auch unserem heutigen Gefühl noch durchaus widersinnig erscheint. Ähnlich merkwürdig berührt heute, mehr noch als damals, im Gegensatz zu der Greco-„Entdeckung" das völlige Vorbeisehen an einem Meister wie Goya, der kürzlich mit Recht als der romanische Rembrandt angesprochen worden ist.

Aber alle diese kunstgeschichtlichen Expektorationen treten letzten Endes doch zurück hinter der Fülle von weisen und meist sogar alltäglichen Beobachtungen, die das Leben selbst offenbart. Grundzug dieses Buches immer wieder jene ein wenig snobistisch preußisch-berlinerische scheinbare Überlegenheit eines vermeintlichen Globe-trotters, der im Grunde seiner Seele doch dem kosmopolitischen Gefühl eines wahrhaft Geistigen völlig fern ist. Aber amüsante Plauderei um die Dinge des Lebens, der Landschaft und der Kunst herum; immer geistreich und impressionistisch bestimmt; nie das Letzte streifend oder gar berührend. Ein typisches Reisebuch aus jenem Jahre, da es geschrieben wurde, Dokument einer Mentalität, die heute nur noch historisch reizen kann. So salopp würde heute wohl kein Buch mehr hingeschrieben werden. Trotzdem bleibt das Werk als Ganzes ungewöhnlich und eines der reizvollsten Bekenntnisse eines künstlerisch hochbegabten Schriftstellers, der durchaus Prototyp einer Zeit gewesen, die längst der Vergangenheit angehört. Biermann.

R. Sedlmaier und R. Pfister, Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. Text- und Tafelband. Verlegt bei Georg Müller, München 1923.

Die Würzburger Residenz ist das künstlerische Produkt kollektivistischen Schaffens der führenden Architekten westlicher und östlicher Formensprache im deutschen 18. Jahrhundert. Die Familie Schönborn bildete hierbei die Brücke, über die sich die Ströme heterogenen Kunstwollens in diesem Bau trotzdem zu einheitlichem Wuchs vermählen konnten. Den Hauptanteil an der architektonischen Planung hatte nach den Ergebnissen der Verfasser M. v. Welsch, nämlich den mit wenigen Veränderungen zur Ausführung gekommenen Grundriß mit Ehrenhof und vier Binnenhöfen, die Orientierung des Baues nach der Mittelachse der Bastion und den Aufriß der Stadtfront, der dann der Kanon für die Gesamtverhältnisse wurde. Auf Hildebrandt ist das untere Mezzaningeschoß zurückzuführen; er schuf die heutige Ausgestaltung der Gartenfront und der Fassade des Ehrenhofes im Aufriß, sowie die Hofkirche. Dem Pariser Ideenkreis entstammen die von Hildebrandt nachträglich wieder umgeänderten arkadenartigen Bögen der Ehrenhofseitenwände sowie Lage und Größe des Treppenhauses. Neumann ist die heutige Lage der Hofkirche zu verdanken und der Ausbau des Treppenhauses unter Fortlassung der Stützen zu der kühnen Weiträumigkeit seiner heutigen Wölbung. Als geistiger Schöpfer des Gesamtbaues hätte darnach Neumann, der während der gesamten Baugeschichte die Bauleitung in Händen hatte, auszuscheiden. Bei der Charakterisierung N.'s, der nach der Darstellung der Verfasser als nüchterner Techniker mit Neigung zu phantasieloser, westlicher Klassizität sich herausschält, hätte man sich vielleicht eine weniger temperamentvolle Behandlung gewünscht, denn das Problem ist immer noch voller Widersprüche und wir sind gerade hier vor Überraschungen keineswegs sicher. Immerhin brachte aber vielleicht gerade eine gewisse Radikalität der Verfasser in der Planungsgeschichte gegen eingenistete Vorurteile die deutsche Barockforschung um einen wesentlichen Schritt nach vorwärts. Man würde jedoch dem Werk, das als mustergültige Monographie zu werten ist, nicht gerecht werden, wollte man in ihm nur die erwartete Klärung der Urheberfrage der Residenzplanung suchen. Die Geschichte der Ausstattung, mit gleicher wissenschaftlicher Gründlichkeit behandelt, gibt für das fränkische Gebiet eine bisher noch im Dunkel gelegene grundlegende Formengeschichte, die bei diesem von wenigem französischen Import beeinflußten Stil kunstgeschichtlich ungemein wichtig für die Geschichte des deutschen Rokokos überhaupt ist. R. Biß, W. v. d. Auvera und A. Bossi müssen von nun an als führende schöpferische Ornamentiker gelten mit stärkstem Einfluß spez. auf das reiche mainfränkische Kunstgewerbe. Der kunsthistorische Wert der mit größtem Fleiß zusammengestellten Anmerkungen liegt daher auch in der Überfülle des fixierten Materials, das weit über den Rahmen des Residenzbaues wirkt. Die Aufnahmen sind technisch und beim Tafelband speziell auch künstlerisch ungemein hochstehend; die Verwendung von Fliegeraufnahmen ist durchaus instruktiv. Dazu hat der Verlag dem Werk trotz heutiger Zeitverhältnisse in Druck, Papier und Einband eine staunens-

werte Ausstattung, die vorbildlich zu gelten hat, angedeihen lassen. Man kann daher dem von der Direktion der Museen und Kunstsammlungen herausgegebenen Unternehmen „Schlösser in Bayern" nur eine Fortführung der Serie nach dem Muster dieses Eingangsbandes wünschen.

H. Kreisel.

E. A. Brinckmann, Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion G. m. b. H. Berlin-Neubabelsberg.

Diese zwei großen Bände behandeln den ungeheueren Stoff mit größter Sachkenntnis und Gründlichkeit. Brinckmann entwickelt die Geschichte des Barocks aus einer verständnisvollen Einfühlung in die Anschauungs- und Gefühlswelt der Zeit. So kann er neue Künstlerpersönlichkeiten ans Licht ziehen, deren Bedeutung auch der speziellen Forschung lange unbekannt geblieben waren, wie den Hamburger Ludwig Münsterman, dessen fast zeitlos mächtige Kunst in guten Reproduktionen wiedergegeben ist, und Hans Gudewerdt.

Da Brinckmann den Barock in der ganzen Fülle und der widerspruchsreichen Vielfältigkeit seiner Erscheinung erlebt, lehnt er es ab, die übliche Parallele zur politischen Geschichte zu ziehen. Brinckmann hält die Kausalitätsbeziehungen zur Kunstgeschichte zu tief und zu verwoben (denn die Stilerscheinungen gehen einmal prophetisch der politischen Geschichte voraus, kreuzen sich mit ihr oder folgen ihr später nach), um die historisch materialistische Methode der Kunstbetrachtung auf politischem Hintergrund anzuwenden.

Nur der Persönlichkeit Michelangelos gegenüber scheint uns Brinckmann etwas befangen. Hier verliert er sich in allzu intellektuelle Hypothesen. So ist die Auffassung, daß der unsichere Giovannino wohl von Michelangelo stamme, aber auf Einflüsse Botticellischer Bilder zurückgehe, zu scharf umrissen und zu wenig sachlich gestützt, um glaubhaft zu sein und ähnliches.

Im allgemeinen aber bleiben bei allem Eingehen auf Einzelfragen die großen Linien des Zusammenhangs sichtbar, und fast alle Deutungen werden aus der Anschauung der Form geschöpft.

Wegen der besonderen Prägnanz des Ausdrucks sei folgender Satz über Michelangelos Stellung in der Kunst zitiert: „Die um das Zentrum des Seelischen kreisenden animalischen Innervationen und die aus dem tektonischen Verband entwickelten Funktionen der bauenden Gliederungen strömen ineinander über. Hier springen die Quellen der Barockskulptur, des Barockreliefs, der barocken Bauplastik".

Die Florentiner Zeitgenossen Michelangelos des 16. Jahrhunderts wären einer eingehenderen Besprechung würdig gewesen. Hingegen gibt Brinckmann eine großartige Darstellung des Lebenslaufes von Bernini, den sein Zeitalter den zweiten Michelangelo nannte. Brinckmann versteht es, das Werk des Künstlers vor Verhimmelung wie Ablehnung durch seine klare Stilanalyse zu schützen. Es fallen dabei treffsichere Urteile wie folgendes auf das Grabdenkmal Urban VIII.: „Der Stimmungseffekt, die psychische Bewegung wandelt sich zu dekorativer Bewegung. Das ist bei Bernini genau so selbstverständlich wie bei Rubens".

Selten, daß sich bei einem Gelehrten (besonders in unserer raschlebigen Zeit) Wissen, Geist und Wärme in schöner Vereinigung finden wie bei Brinckmann in diesem Werke.

Sascha Schwabacher.

Kurt Pfister, Vincent van Gogh. Mit sechs farbigen und 46 schwarzen und 16 Abbildungen im Text. Potsdam, Gustav Kiepenheuer, Verlag.

In einem Zeitraum von nicht ganz zwölf Monaten sind drei Bücher über van Gogh in Deutschland herausgekommen: Meier-Graefes prachtvolles zweibändiges Monumentalwerk „Vincent", das kürzlich auch in England erschien, Hartlaubs Doppelband in der „Jungen Kunst" und zuletzt Pfisters überzeugende und durch die Beigabe mehrerer farbiger Tafeln besonders ansprechende Biographie. Wie Planeten um die Sonne kreisen diese drei Dokumentationen gestaltenden Geistes um die eine Sonne van Gogh. Meier-Graefes Buch ist die fast schon romanhafte Aufzeichnung eines einzig dastehenden Menschenschicksals. Hartlaubs tief schürfende, letzte Erkenntnisse suchende Arbeit ein neugestaltendes Erlebnis aus der reinen künstlerischen Welt des Vincentschen Seins, gewoben um die schwere, tragische und schicksalhafte Figur dieses Malers und „Mönches"; und zuletzt Pfisters Arbeit, die in knapper Diktion unter kluger Auswahl zahlreicher Briefstellen Leben und Werk dieses Größten unter den Bahnbrechern der neuen Malerei in einem Schein magischen Blitzes jäh aufleuchten und versinken läßt. Für den Kritiker, der alle drei Bücher gelesen, ist es schwer, diesem vor jenem den Vorzug zu geben. An Größe und Weite des inneren Schauens steht Hartlaubs Arbeit zweifellos an erster Stelle. Denn er hat das Problem zutiefst erforscht. Aber Pfisters Biographie hat stärkere dramatische Ballung, da sie sich mehr an der Oberfläche dieses menschlichen Schicksals hält, das bei Meier-Graefes temperamentvoller und breiter gedehnten Art ähnlich Mittelpunkt ist, um den alle Emanationen auch des Künstlers schwingen. Letzte Wertung muß deshalb durchaus subjektiv sein, je nachdem sich der Einzelne selbst in seinem Verhältnis zu van Gogh empfindet. Daß aber Pfisters zuletzt erschienene Arbeit, deren Manuskript bereits im Frühjahr 1921 abgeschlossen gewesen sein soll, sich durchaus in dem Wett-

bewerb mit den anderen Publikationen behauptet und im Rahmen der unglaublich produktiven Arbeit dieses Schriftstellers nicht an letzter Stelle steht, sei gern und freudig anerkannt. Der Verlag hat dem Buch eine reiche und sehr gut gewählte illustrative Ausstattung mit auf den Weg gegeben, die ihm allein schon viele Freunde gewinnen muß. B.

P. F. Schmidt, Philipp Otto Runge. Sein Leben und sein Werk. Mit 80 Bildertafeln. Insel-Verlag, Leipzig 1923.

Stellt man die Tafeln dieser Arbeit zu dem Buch, das Pauli 1916 erscheinen ließ („Runges Zeichnungen und Scherenschnitte in der Kunsthalle zu Hamburg"), so hat man das Hauptlebenswerk jenes Menschen, der brustkrank schon mit 33 Jahren unterging. Schmidt arbeitet vorzüglich die Größe dieses Heros romantischer Malerei heraus. Runges Leben war bereits Erfüllung, aber darüber hinaus eines der unerhörtesten Versprechen der gesamten deutschen Kunstgeschichte. Lichtwark, dem das Verdienst der Bergung dieses Werkes bleibt, wird mit Recht (wie schon durch Pauli) zurückgewiesen, soweit er in Runge einen frühen Impressionisten sieht. Schmidt, der durch den Expressionismus unsrer Generation gegangen ist (der kleine, napoleonisch aussehende und zugreifende Mann ist ein Hauptverfechter), verfügt über andere Mittel, die gedankliche und formale Abstraktion zu spüren, die über dem zeichnerischen Realismus jener Tage liegt und ihren geheimen Reiz ausmacht. Er erkennt das Übernaturalistische der Plastizität Runges, der metallisch gehärteten Farbe und symbolisch großen Form. Da aber auch Schmidt eine Kämpfernatur ist (er traut sich in seinen Arbeiten mit Umwertungen heraus), so zieht auch er Runge zu sehr in die Gegenwart, wohin höchstens seine Theorie paßt. Allerdings tut er es nur in dem Kapitel „Nachwirkung", wo Marc, Chagall, Muche, Campendonc und andere plötzlich auf die Bühne springen. Diesen Auftritt sollte eine Neuauflage tilgen. Denn es könnte sich ereignen, daß eine dritte Generation von Künstlern, die sich hervorkämpfen wird und heute bereits Vorposten aussendet, mit ihrer neuen Dinglichkeit, Subtilität und glatten Farbpräzision wiederum den Maler Runge als ihren Ahnen anruft. Erst dieses dritte Mal mit größerem Recht.

Sonst ist das Buch von guter Sachlichkeit und Kenntnis. In bestem Sinne geradeaus geschrieben. In der Neuauflage, die die Arbeit bald erleben wird, sollte ein Verzeichnis des Gesamtwerkes gewagt werden, mindestens aber eine Tafel mit den Maßangaben angehängt sein, damit der Uneingeweihte feststellen kann, wo das Monumentale allein im inneren Format liegt. Zum Beispiel bei „Christus auf dem Meer", dem vielleicht bedeutendsten Werk Runges, wird sich dem Fernerstehenden sehr bald staunendes Grübeln über das Format aufdrängen. F. Roh.

Schatzkammer der Kunst. Die Venus in der italienischen Malerei mit zweiunddreißig ganzseitigen Bildern in Tiefdruck. Einhorn-Verlag in Dachau bei München.

Ein hübscher Einfall fand geschmackvolle Formung.

Wer nicht zu kritisch an dies kleine Tafelwerk herangeht, wird nicht enttäuscht. Dem jungen Künstler und dem Kunstfreund vermögen die schönen tonigen Tafeln Genuß zu bereiten. Reisen und Beschaffung von photographischen Vorlagen sind so gut wie unmöglich; hierfür suchen derartige, immer häufiger werdende Publikationen Ersatz zu schaffen. Und vermögen es auch. Denn die hier vorliegenden Reproduktionen sind in allen Fällen, wo es sich um die linearen, spröden Formen des Quattrocento handelt, sogar vortrefflich. Nur in den späteren Werken kommen die Dunkelheiten zu tot, manches in den Hintergründen etwas verblasen heraus. Immer aber befriedigen die Akte, um die es sich ja handelt. Die Auswahl der Vorlagen ist gut, doch hätten wir Giorgione und Bissolo vor Tizian, Giordano hinter Palma Giovine und Dominichino vor Bellucci gestellt. Auch wüßte man recht gern, wo sich die merkwürdige „Venus mit Amor" befindet, die auf der Tafel „Palma Vecchio", im Text Palma Giovine heißt.

Für diesen Text, der knapp und warm geschrieben ist, zeichnet Walter Weichardt. Kunsthistorisch sind Einwendungen möglich, die aber auch auf einer andersgearteten Einstellung beruhen. Wir sehen z. B. Savonarola in anderer Beleuchtung und werten z. B. Botticelli und Guido Reni höher und positiver ein. Auch scheint uns Masaccios „Eva" vor Botticellis Venusgestalten „die erste Darstellung des weiblichen Körpers in der italienischen Kunst" zu sein! N.

Lothar Brieger: Das Genrebild. — Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei. Mit 195 Bildern. (Delphin-Verlag, München.)

Populäre Bücher dieser Art, die aus unzähligen Quellen schöpfen, wenden sich wohl ausschließlich nur an breitere Kreise, denen es um eine angenehme Lektüre und einen guten Abbildungsapparat zu tun ist. Beides gibt dies Werk in reichstem Maße, so sehr man ihm auch in Einzelheiten grundsätzlich widersprechen muß. Den Begriff „Genremalerei" durch den der bürgerlichen Malerei zu ersetzen, geht schon deshalb nicht an, weil die soziologische Umschichtung der Jahrhunderte das Wesen des Bürgerlichen außerordentlich differenziert und je nach der tieferen Bedeutung dem Genre zuführt oder von ihm entfernt. Von irgendeiner bürgerlichen Malerei im Altertum zu sprechen oder sogar die erste Blüte „bürgerlicher Malerei" mit der Kunst eines van

Eyck und seiner Nachfolger zu identifizieren, ist völlig unmöglich. Das hindert nicht, anzuerkennen, daß in diesem Werk eine Fülle von Material ausgebreitet wurde und daß vor allem der Verlag dem Buch eine glänzende Ausstattung hat zuteil werden lassen, die wertvolleren Themen gegenüber besser am Platz gewesen wäre. B.

Bibliographie und Bibliophilie.

Wir möchten den Bücherfreund und Bibliophilen schon jetzt auf eine demnächst erscheinende umfangreiche „Bibliographie der Deutschen Pressen" von Dr. Julius Rodenberg aufmerksam machen. Die Bibliographie wird drei Teile umfassen: 1. Die deutschen Privatpressen, mit einem Anhang: Die Kelmscott-Press und die Doves-Press, 2. Hausdrucke von Buchdruckereien, Kunstgewerbeschulen und Schriftgießereien, 3. die Verleger und die neue deutsche Buchkunst (Reihenwerke bibliophilen Charakters). — Jedem Teil wird eine ausführliche Einleitung mit Quellennachweis vorangehen. Den Schluß wird ein alphabetisches Register der Verfasser, Übersetzer, Bearbeiter, der Künstler, der Verleger, der Buchdrucker und der zur Verwendung gelangten Drucktypen bilden.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Julius Baum, Deutsche Bildwerke des Mittelalters. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart 1923.

E. F. Bange, Eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jahrhunderts. Hugo Schmidt-Verlag. München 1923.

Ewald Bender, Die Kunst Ferdinand Hodlers. Verlag Rascher & Cie. A.-G. Zürich 1923.

Erich von der Bercken und August L. Mayer, Jacopo Tintoretto. In 2 Bänden. R. Piper & Co. Verlag. München 1923.

Brockhaus' Handbuch des Wissens, in vier Bänden. 6. gänzlich umgearbeitete und wesentlich vermehrte Auflage von Brockhaus' kleinem Konversations-Lexikon. Mit 7500 Abbildungen und Karten im Text und auf 160 einfarbigen und 80 bunten Tafel- und Kartenseiten und mit 70 Übersichten und Zeittafeln. 3. Bd. L—R. Im Verlage F. A. Brockhaus. Leipzig 1923.

Joseph Dahlmann S. J., Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542—1614 in zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst. (Ergänzungshefte zu den Stimmen der Zeit. Erste Reihe: Kulturfragen. 9. Heft.) Herder & Co., G. m. b. H., Verlagsbuchhandlung. Freiburg i. B. 1923.

Adolf Feulner, Bayrisches Rokoko. Kurt Wolff Verlag, A.-G. München 1923.

L. Fischel, Die mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts. (Band I. der Reihe „Kompendien zur deutschen Kunst".) Verlag der Wissenschaften O. C. Recht und Dr. Noether. München 1923.

Kurt Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom. Verlag Max Niemeyer, Halle 1923.

Otto Höver, Javanische Schattenspiele.

Derselbe, Kultbauten des Islam. 2. Auflage. Wilhelm Goldmann-Verlag, Leipzig.

August L. Mayer, Mittelalterliche Plastik in Italien. Delphin-Verlag. München 1923.

Kurt Pfister, Leonardo da Vinci.

Leopold Zahn, Die Handzeichnungen des Jaques Callot.

J. K. Huismans, Matthias Grünewald. Sämtlich O. C. Recht-Verlag. München 1923.

Paulcke, Steinzeitkunst und Moderne Kunst. Ein Vergleich. Mit 103 Abbildungen auf 68 Tafeln, 15 Textabbildungen und einer Zeittafel. E. Schweizerbartsche Verlagsbuchhandlung (Erwin Nägele) G. m. b. H. Stuttgart.

Gustav Schiefler, Edvard Munchs graphische Kunst. (Arnolds graphische Bücher.) Verlag Ernst Arnold. Dresden 1923.

Dr. Julius von Schlosser, Die Kunst des Mittelalters. (Drittes Buch der „Sechs Bücher der Kunst".) Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. Berlin-Neubabelsberg 1923.

Hans Wolfgang Singer, Verzeichnis der Greizer Kupferstichsammlung aus der Stiftung der älteren Linie des Hauses Reuss. Verlag von Wohlgemuth & Lißner. Berlin 1923.

Adolf Stoll, Der Maler Joh. Fr. August Tischbein und seine Familie. Aufzeichnungen seiner Tochter. Herausgegeben und eingeleitet von Verlag von Strecker & Schröder. Stuttgart 1923.

Friedrich Succo, Katsukawa Shunsho (Haruaki). („Ostasiatische Graphik", Band III.) Verlag von C. F. Schulz & Co. Plauen i. Vogtland 1923.

Eugen Wolbe, Handbuch für Autographensammler. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Band XXII.) Verlag R. C. Schmidt & Co. Berlin 1923.

Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald. Herausgegeben und mit begleitendem Text versehen von Wilhelm Pinder und Fritz Goetz. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.

Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Faksimiledrucke herausgegeben von Max Geisberg. Hugo Schmidt-Verlag. München 1923.

Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn. Herausgegeben von Josef Strzygowski. In 2 Teilen: Tafel- und Textband. E. P. Tal & Co. Abteilung: Wiener Drucke. Wien 1923. (Zur Subskription des Tafelbandes wird soeben eingeladen.)

Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas. Herausgegeben von Eugen Lüthgens. Bd. III: Margret Burg, Ottonische Plastik. Bd. IV: Heinrich Ehl, Die Ottonische Kölner Buchmalerei. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der frühmittelalterlichen Kunst in Westdeutschland. Bd. V: Dr. Fritz Fremersdorf, Römische Bildlampen. Unter besonderer Berücksichtigung einer neuentdeckten Mainzer Manufaktur, ein Beitrag zur Technik und Geschichte der frühkaiserzeitlichen Keramik. Mit 104 Abbildungen im Texte, 69 Typenbildern und 3 Tafeln. Sämtlich im Verlage von Kurt Schroeder. Bonn 1922.

Originalholzschnitte aus dem 16. Jahrhundert. 4. Druck. Herausgegeben von Dr. Walter Biehl. O. C. Recht-Verlag. München 1923.

Holländische Möbel und Raumkunst von 1650—1780. Herausgegeben von Dr. C. H. de Jonge. Eingeleitet von Dr. W. Vogelsang. Verlag von Julius Hoffmann. Stuttgart 1923.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Haag

Vom 12. bis 15. Juni werden von der Auktionsfirma A. Mak, Amsterdam, vormals C. F. Roos & Cie., die Sammlungen des Antiquars Francois van Waegeningh öffentlich in den Sälen des Künstlervereins versteigert. Vor allen Dingen findet man in den Sammlungen Gegenstände, die für Deutschland von besonderem Interesse sind; beispielsweise eine Reihe von sieben großen Gobelin-„Panneaux" aus dem Besitze deutscher Fürsten. Außerdem Höchster und Meißner Porzellan sowie prächtige, kirchliche, gestickte Meßgewänder aus dem 16. Jahrhundert. Ferner kommen zur Versteigerung deutsche Silberwaren, darunter große gemeißelte, silberne Schüsseln aus der Renaissancezeit, wunderbare Teppiche von „Beauvais" und gotische rheinische Bildhauerwerke in Holz und Elfenbein.

Köln

Das Wissenschaftliche Antiquariat Creutzer, G. m. b. H. (Hohenstaufenring 42) versteigert am 29. und 30. Mai eine interessante Sammlung alter und moderner Drucke aus den Gebieten der Geschichte, Literatur, Kunst, Theologie und Philosophie, darunter auch einige kostbare Einbände und illustrierte Bücher. Der Katalog zählt 960 Stücke auf. Rodenberg.

Wien

Vom 27. bis 30. Mai versteigert die Bücherabteilung des Dorotheums Autographen von Musikern, Dichtern, Gelehrten und Männern der Politik und Geschichte aus den Beständen der Seidelschen Buchhandlung O. E. Deutsch & Co. (Wien I, Graben 13). Die im Katalog sorgfältig verzeichnete Sammlung (402 Nummern) enthält eine Fülle ganz hervorragender Stücke. Ich erwähne: ein eigenhändiges Musikstück „Tamburi, Herr Gott, dich loben wir" (2 Folioseiten) von Joh. Seb. Bach aus dem Nachlasse des Schweizer Komponisten Hans Georg Naegli (Echtheitsbestätigung durch den Bachforscher Prof. Dr. Spitta), eine eigenhändige musikalische Skizze von Beethoven zum Es-Dur-Konzert (2 Seiten), eigenhändiges, 3 Folioseiten umfassendes Manuskript von Mendelssohn-Bartholdy („Fuga"), 10 Orchesterstimmen von Schubert zur Ouverture in B-Dur (88 Folioseiten). Unter den Dichter- und Gelehrtenautographen sind folgende Namen vertreten: Bürger, Eichendorff, Goethe, Schelling, Adele Schopenhauer, A. W. Schlegel, Darwin, unter den übrigen: Generalfeldmarschall Moltke, Radetzky, Tegethoff.
Rodenberg.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Die Kunsthandlung Fritz Gurlitt, alleiniger Inhaber Wolfgang Gurlitt, Berlin W, Potsdamer Str. 113, teilt mit, daß Herr Wilhelm Uhde in ihren Verband eingetreten ist und sich hauptsächlich mit der Pflege der modernen Kunst befassen wird. (Damit wird die etwas anders lautende Notiz im letzten Heft richtiggestellt. Die Schriftltg.)

* * *

Die „Neue Galerie", Schönemann und Lampl, München, hat in der Leipziger Str. 124 eine Zweigniederlassung eröffnet und ladet zu deren Besuch ein.

Dresden

Neue Kunst-Abteilung der Fides G. m. b. H., Zinzendorfstr. 2a. Unter diesem Namen hat die seit einem Jahr bestehende Fides Verwaltungs- und Vermittlungsgesellschaft m. b. H. eine Abteilung für neue Kunst unter Leitung von Rudolf Probst gegründet, die in Ausstellungsräumen durch ständige Darbietungen, durch Vertretung und Auftragsvermittlung das Schaffen moderner Meister und wesentlicher junger Künstler pflegen wird. Die Eröffnung findet Anfang Juni mit einer großen Ausstellung von Werken Emil Noldes statt; die Darbietung umfaßt Gemälde, Aquarelle, Lithographien, Holzschnitte und Radierungen des Künstlers, darunter letzte noch nicht gezeigte Arbeiten.

Neue Kataloge

Antiquariat am Lützowplatz, Berlin W 62, Lützowplatz 1. Katalog 8: Buchwesen und Bibliographie, Deutsche Literatur und Übersetzungen, Erotica und Curiosa (franz.), Illustr. Bücher und Kunstgeschichte, Geschichte (Berlin; Friedrich d. Gr.; Napoleon), Geheimwissenschaft, Sexualwissenschaft, Neuerwerbungen. 1540 Nrn.

Das **Antiquarische Buchkabinett** G. m. b. H., Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 158. Katalog 4: Folklore einschließlich Germanistik und einzelne wertvoller Werke aus der klassischen Philologie. 329 Nrn.

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Katalog 684: Jagd und Sport. Nr. 685: Romanica. 4. Teil (spanisch, portugiesisch, baskisch, catalanisch, valenzianisch). 1329 Nrn. Nr. 686: Genealogie, Heraldik. 853 Nrn. Nr. 690: Bucheinbände. Dieser umfangreiche, prächtig illustrierte Katalog enthält eine Fülle sorgfältig und sachkundig beschriebener Kostbarkeiten, wie seit langem nicht geboten sind, darunter einen Jakob Krausse-Einband (Nr. 39, dazu die Abb. auf Taf. I u. II), drei Einbände von Ant. Mich. Padeloup (Nr. 226, 232 u. 236), von Thouvenin (Nr. 260) und viele andere. 330 Nrn. mit Verzeichnis der Buchbinder u. Stempelschneider, der Ortsnamen der Buchbinderwerkstätten, der Vorbesitzer und alphabet. Verzeichnis der Titel. — Preise in Schweizer Franken.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Hiersemann, der uns erst im Januar einen prächtigen Katalog (Inkunabeln u. Drucke des 16. Jahrh.) bescherte, hat diesem schon eine Reihe neuer Kataloge folgen lassen, die das unermüdliche Wirken der Firma, insbesondere ihres klugen, sachkundigen und liebenswürdigen Seniorchefs bekunden: Nr. 518: Deutsche Geschichte (Reichsgeschichte, Orts- und Provinzialgeschichte). 1096 Nrn. Nr. 519: Der Orient unter Einschluß seiner Kunst, darunter zwei Bruchstücke einer syrischen Pergamenthandschrift des 11. Jahrh., sog. Triodion enthaltend, japanische Farbenholzschnitte (Nr. 631 bis 790). 819 Nrn. mit Abb. Nr. 520: Afrika, Australien, Polarländer. 730 Nrn. Die Preise in Goldmark. Nr. 521: Kostüme, Waffen, Spiel und Sport. 649 Nrn. Von den zahlreichen Verlagswerken Hiersemanns, die in letzter Zeit herausgegangen sind, möchte ich auch an dieser Stelle vor allem auf das Werk Konrad Haeblers: Geschichte des spanischen Frühdruckes in Stammbäumen (439 Seiten mit 489 Abb., Folio), Drucküberwachung, Entwurf von Einband und Titel besorgte Prof. Walter Tiemann.

Heinz Lafaire, Orient-Buchhandlung, Hannover, Ebhardstr. 8. Ägypten, Nubien und Abessinien in alter und neuer Zeit. 534 Nrn. — Indien. 685 Nrn. Die Preise in Schweizer Franken.

Maggs Bros., London W, 34 e 35 Conduit St., New Bond St. Nr. 434: Shakespeare and Shakespeariana. A catalogue issued in commemoration of the Arecentenary of the first Folio Shakespeare A. D. 1623—1923. 339 p., 1042 numbers with preface index, and numerons illustr. — Unter den in jeder Hinsicht mustergültigen Katalogen der englischen Firma hat dieser vortreffliche Katalog, wie viele andere von Maggs Bros., einen über seinen ephemeren antiquarischen Zweck weit hinausragenden bibliographischen Wert! Er enthält in condenso eine ganze Shakespeare-Literatur. So enthalten gleich die ersten Nummern eine vollständige Reihe der Dramen in einer echten Kopie des ersten Folios von 1623, Nr. 7 die erste illustrierte Ausgabe der Werke in 6 Bdn. (London: Tonson 1709), Nr. 19a die erste amerikan. Ausg. (Philadelphia: Bioron & Madan 1795—96). Sehr interessante Einzelheiten enthält Part. IV: Autograph letters and documents by or illustrating famous historical charakters immortalized by Shakespeare. So ist z. B. in Nr. 263 eine vom 1. 1. 1485 datierte Urkunde, die von Sir John Fastolf, „famous English soldier" handelt, dem Original von Shakespeares Falstaff in „Heinrich IV." und den „Lustigen Weibern von Windsor". Es würde zu weit führen, alle die interessanten Stücke auch nur zu erwähnen. Der Katalog stellt für den Shakespeare-Forscher eine wahre Fundgrube dar. — Nr. 436: Original manuscripts and collections of autograph letters of celebrated authors, to which are appended autograph letters of Lady Hamilton and Lord Nelson. 240 p., 303 numbers. Enthält u. a. Autographen von Elizabeth Barrett Browning, Robert Browning, Byron, darunter ein nur teilweise veröffentlichtes Gedicht „Woman and Marriage" (Nr. 73), Dickens, Emerson, Heinrich Heine, Leibniz „Die Lehre von der Eucharistie" in deutscher Sprache (zwischen 1690—1700), Meredith, William Morris (der dem auch als Dichter, Kunstgewerbler und Sozialisten bekannten Gründer der Kelmscott-Press), Scott, Swift, Pennyson, 39 Briefe von Voltaire aus der Zeit von Jan. 1759 bis Dez. 1777. — Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf das im Verlag von Richard Carl Schmidt & Co. in Berlin vor kurzem erschienene Werk von Eugen Wolbe, „Handbuch für Autographen-Sammler" (626 S.), hinweisen, auf das ich in einem der nächsten Hefte des „Cicerone" ausführlicher zurückkommen werde.

Rodenberg.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 11	7. Juni	Heft 11	31. Mai
„ 12	21. Juni	„ 12	14. Juni
„ 13	12. Juli	„ 13	5. Juli

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Salomon Ruysdael (Haarlem 1600—1670).

Winterlandschaft bei Haarlem / Bez. unten links S. van Ruysdael 1656.

Leinwand 79×109 cm. Bes.: Bachstitz-Galerie, Den Haag.

Die wissenschaftlichen Instrumente des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe

Mit 13 Abbildungen auf fünf Tafeln *Von ALFRED ROHDE-Hamburg*

Bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts war es für jeden Kunsthandwerker eine keiner Überlegung bedürfende Selbstverständlickkeit, daß die Natur seines Arbeitsstoffes und Arbeitsgerätes die Grundlage der künstlerischen Formgestaltung und Ausschmückung sein müsse. Erst als die Maschine den engen Kontakt zwischen Werkstoff und menschlicher Hand aufgehoben hatte, konnte die Frage, ob materialgerecht oder nicht, entstehen, erst jetzt mußte man von hier aus eine Reinigung und Läuterung der Schaffenstätigkeit ersehnen. Die organische Einheit der historischen Stilperioden fragte nicht nach Ursache und Wirkung in dem Maße wie das kausal denkende 19. Jahrhundert es getan und uns gelehrt hat.

Das ist der innere Grund, weshalb jede Geschichte des Kunstgewerbes vergangener Zeiten im Grunde genommen in jene größere Geschichte des Ornamentstiches einzumünden hat, die das Ganze umfaßt, die von einer höheren Warte spricht. Der Ornamentstich steht über dem Material, er drückt dem einzelnen Objekt den Stempel seiner formalen Gestaltungsmöglichkeit auf und ist Ausdruck der Zeit. Die Materie bleibt sich relativ gleich: in Masse und Wert; erst der Geist, der sie durchdringt, bildet sie zu einem Kunstwerk, das höhere Weisungen in sich trägt. Immer wieder sehen wir, wie bestimmte Künstler die formalen Grundlagen des Zeitornaments schaffen, wie mit Hilfe des Holzschnittes oder des Kupferstiches diese festgelegt werden, wie diese Stichvorlagen in die einzelnen Werkstätten hineingelangen und wie sie hier in den verschiedensten Materialien ausgeführt und nachgeahmt werden. Geschaffen — in den besten Zeiten — oft ganz ausdrücklich ohne Rücksicht auf einen bestimmten Werkstoff finden sie stets in den Einzelwerkstätten ihren Weg wieder zurück zum Material, so die künstlerische Freiheit des ausführenden Handwerkers wahrend. Immer wieder wird die gleichsam immaterielle Formerfindung des Ornamentstichkünstlers aus den inneren Lebensbedingungen des besonderen handwerklichen Werkstoffes heraus umgestaltet. In dieser ständigen Übersetzung wird der Materialstil zur Selbstverständlichkeit, er war eine Tat der handwerklichen Ausbildung und bedurfte darum von außen her keines besonderen Hinweises.

* * *

So gibt die geschichtliche Entwicklung der Instrumentenkunst, die es im wesentlichen mit Metallarbeiten zu tun hat, — die wenigen Instrumente aus Elfenbein oder Solenhofer Stein spielen in diesem Zusammenhange keine große, jedenfalls keine selbständige Rolle — ein Bild der allgemeinen Entwicklung der ornamentalen Formen, in denen sich der wechselnde Geist der Jahrhunderte ausgesprochen hat, angewandt auf die Kunst der feinen Metallarbeiten, vor allem der Metallgravierung, zu der der Metallguß nur gelegentlich für Einzelheiten plastischer Verzierung hinzutritt.

Der deutsche Ornamentstich hatte in der Zeit der Spätgotik eine starke Blüte erfahren, es sind schon alle Voraussetzungen vorhanden, die den Umfang der Renaissanceausbeute in sich tragen. Die Produktion ist stürmisch und vielseitig; aber mit der Zeit um 1500 setzt eine Stockung ein, es gab überragende Persönlichkeiten — Dürer, Holbein — der Ornamentstich hat ihnen kaum etwas zu verdanken. In Italien hatten überragende

Anmerkung der Redaktion. Unter dem Titel „Die Geschichte der wissenschaftlichen Instrumente vom Beginn der Renaissance bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts“ erscheint von dem Verfasser des obigen Aufsatzes soeben ein reich illustrierter Band der „Monographien des Kunstgewerbes“ (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig) auf den bei dieser Gelegenheit nachdrücklichst hingewiesen sei.

Künstler die Quattrocentoornamentik geschaffen, graphische Vorlagen wirken hier früh befruchtend auf die Werkstätten, eine ganze Reihe von Einzelpersönlichkeiten läßt sich schon aufzeichnen: Joan Andrea, Nicoletto da Modena, Enea Vico u. a. Das berühmteste Instrument des Museums, das Astrolabium des Danti (Abb. 1) schließt sich in seiner Ornamentik dieser Stechergruppe an, an Nicoletto da Modena am meisten anklingend. Von diesen Beispielen ausgehend schuf in Deutschland die Gruppe der sogenannten Kleinmeister, von der Unsymmetrie der Spätgotik in einem neuen Stilgefühl sich allmählich befreiend, das symmetrische Ornament der deutschen Frührenaissance. Durch ihre mannigfaltigen Stiche haben die Beham und der Meister J. B. aus Nürnberg, Aldegrever aus Westfalen, Lucas von Leyden und der Meister mit den Pferdeköpfen aus den Niederlanden und vom Rhein nachhaltig mit ihrem Ornamentenschatz auf das Kunstgewerbe der Renaissance eingewirkt. Mit Instrumenten bis in die 70er Jahre des 16. Jahrhunderts schließen sich Christoph Schißler und vor allen Dingen der Münchner Ulrich Schniep (Abb. 2) diesen Vorlagen an.

Die cisalpine Ornamentik hatte nach dieser italienisierenden Blüte zwei Formen ausgebildet, die — vom Ornamentstich als ihrem Propagandamittel getragen — richtunggebend für annähernd zwei Jahrhunderte waren: das Rollwerk und die Maureske. Zu beiden Gruppen haben italienische Meister in Frankreich beigetragen. Französische Meister wie Ducerceau variieren das Rollwerk mit seinen Schlitzungen und Biegungen, lassen ihm aber — was für Frankreich charakteristisch ist — seine Bedeutung als Rahmenwerk, von architektonischem Gefühl durchdrungen. Diese Aufgabe der Rahmung hat das Rollwerk auf einem Instrument von Danfery (Abb. 3) nach einer direkten Vorlage von Etienne Delaune (Abb. 4) und auf einer Sonnenuhr von Ulrich Schniep (Abb. 5).

Niederländische Meister nahmen die Anregungen von Fontainebleau auf. 1565 nennt Vredemann de Vries in seiner „Architektur" diese Ornamentik „das versterben und verlieren unden und oben am werck mit geröll". Cornelis Floris, Cock und der später in Frankfurt tätige Theodor de Bry sind die Hauptmeister: sie verbinden Rollwerk und Groteske. An den Formschatz von Floris und Cock lehnt sich der bedeutendste Instrumentenmacher Süddeutschlands, Erasmus Habermel, an, ohne daß wir ein einziges Mal irgendeine unmittelbare Vorlage für ihn nachweisen können (Abb. 6), während die Setzwage eines unbekannten Meisters (Abb. 7) eine Stichvorlage des Theodor de Bry (Abb. 8) kopiert.

Die Maureske — oft in Verbindung gebracht mit dem Rollwerk z. B. als Füllung einer Rollwerkumrahmung — knüpft ebenfalls in Frankreich an italienische Meister an. Francisco Pelegrino gab hier 1530 „La fleur de la science de broderie, façon arabesque et ytalique" heraus, eine Reihe weiterer Bücher über die Maureske folgte: 1546 Gourmont, 1563 Ducerceau. Um 1550 erscheint in Nürnberg durch „Virgillius Solis geordnet" die „Moriske und Türkische (einfacher und duppelter) Art zuglein". Die Vorlagen des Solis (Abb. 9) haben vermutlich der Schißlerschen Werkstatt die Maureske vermittelt (Abb. 10), außer bei ihm finden wir sie besonders reich bei Thomas Rückert argewandt.

Die weitere Entwicklung der Ornamentik im 17. Jahrhundert: der Übergang des Rollwerkstils zum flächigen Beschlagwerk, das Knorpelwerk, die allmähliche Durchdringung des Ornaments in Deutschland mit französischen Neuschöpfungen aus der Louis XIV.-Zeit findet in der Geschichte der wissenschaftlichen Instrumente nur geringen Niederschlag. Der Blüte der Instrumentenfabrikation um 1600 folgt bald ein künstlerischer Niedergang: die augsburgisch-nürnbergischen Werkstätten bringen nichts Neues, sondern laufen Gefahr, in alten überlieferten Formen zu erstarren. So findet erst der ausgebildete Akanthus, der in seiner stachlichen Art am Ende des Jahrhunderts eine starke gotisierende Richtung im Barock bedeutet, dessen formaler Reichtum in Deutschland durch Meister wie Indau und Bodenehr im Ornamentstich ausgebildet wird, wieder engere Berührungspunkte mit Werken der Instrumentenmacher, besonders der Kreis um Michael

Abb. 1. Piervincenzo Danti-Perugia, Astrolabium des Alphenus Severus.

Abb. 2. Ulrich Schniep-München. Horizontalsonnenuhr.

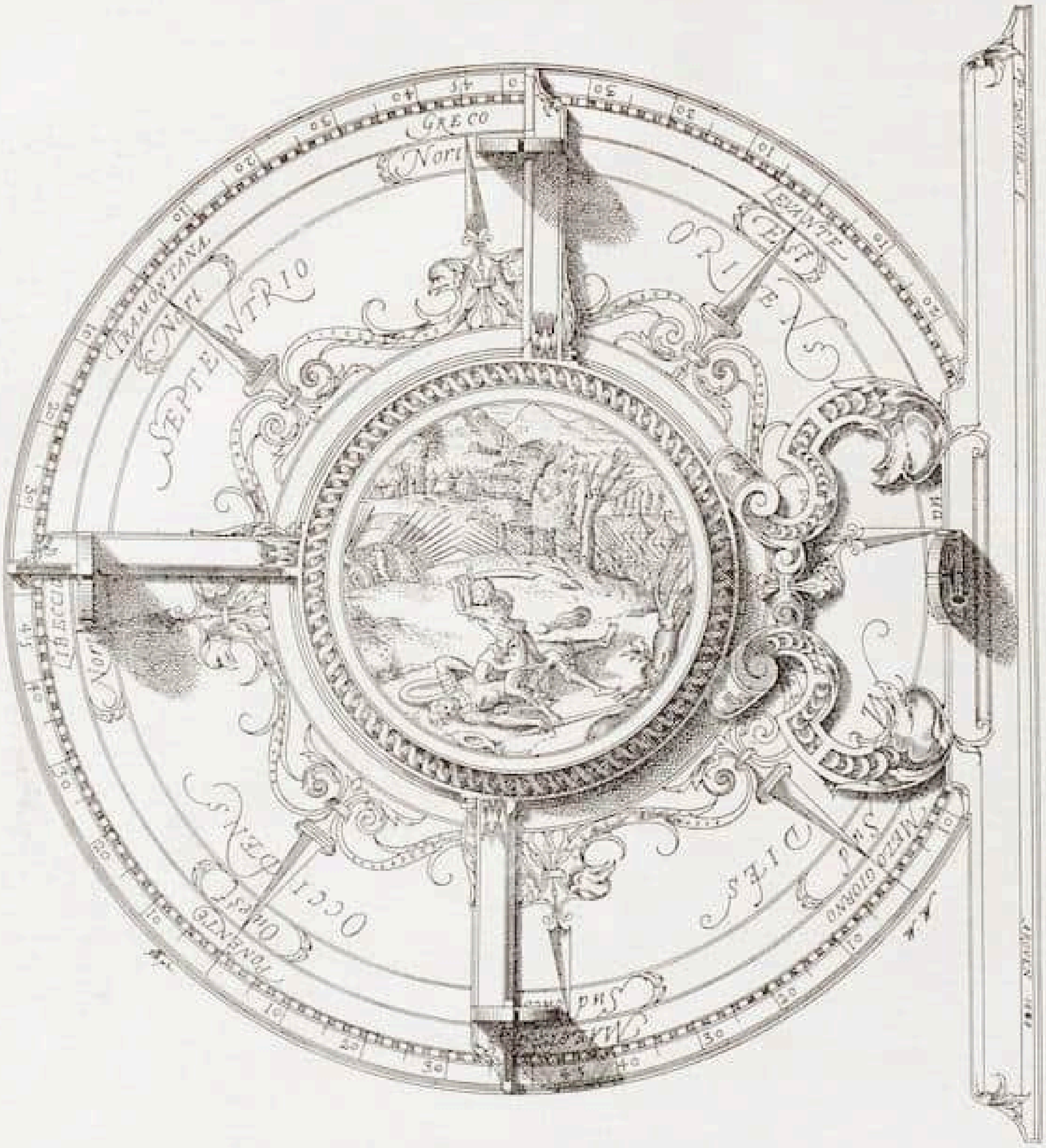


Abb. 3. Philipp Danfery-Rouen. Auftragbussole 1658.

Abb. 4.
Etienne Delaune. Goliath 1561.
Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 5.
Ulrich Schniep-München. Reisesonnenuhr.

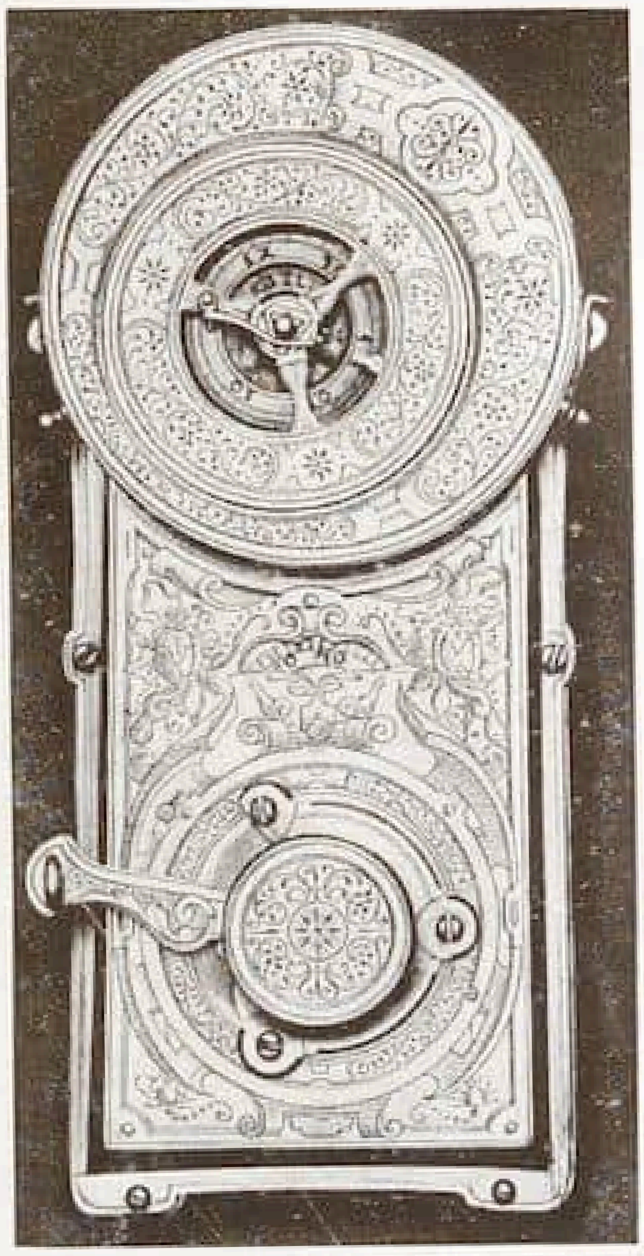


Abb. 6.
Erasmus Habermel. Wegmesser.

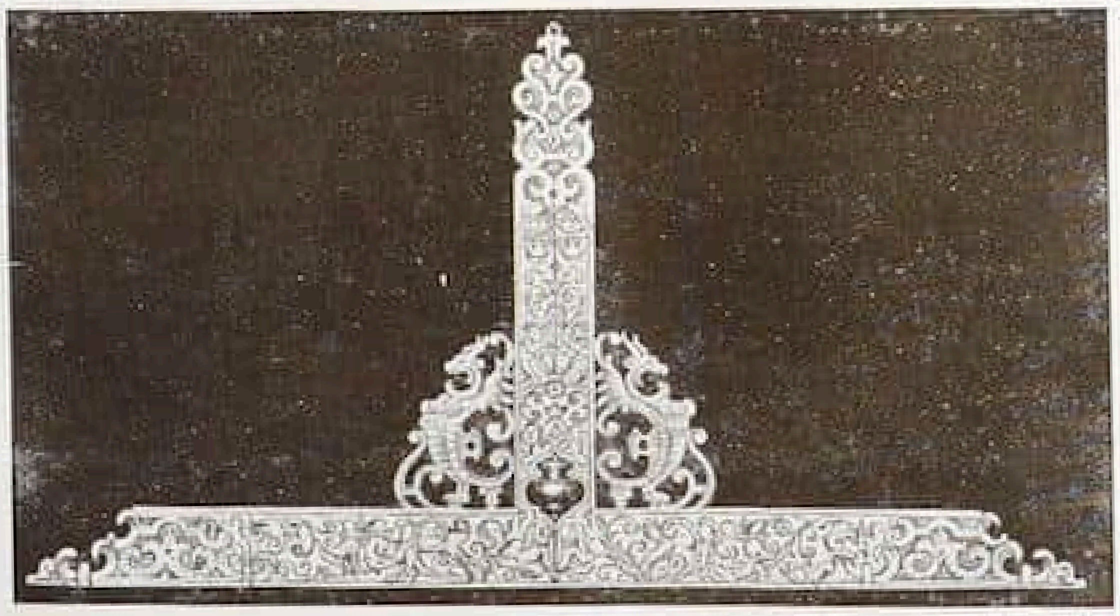


Abb. 7.
Süddeutscher Meister. Setzwage.

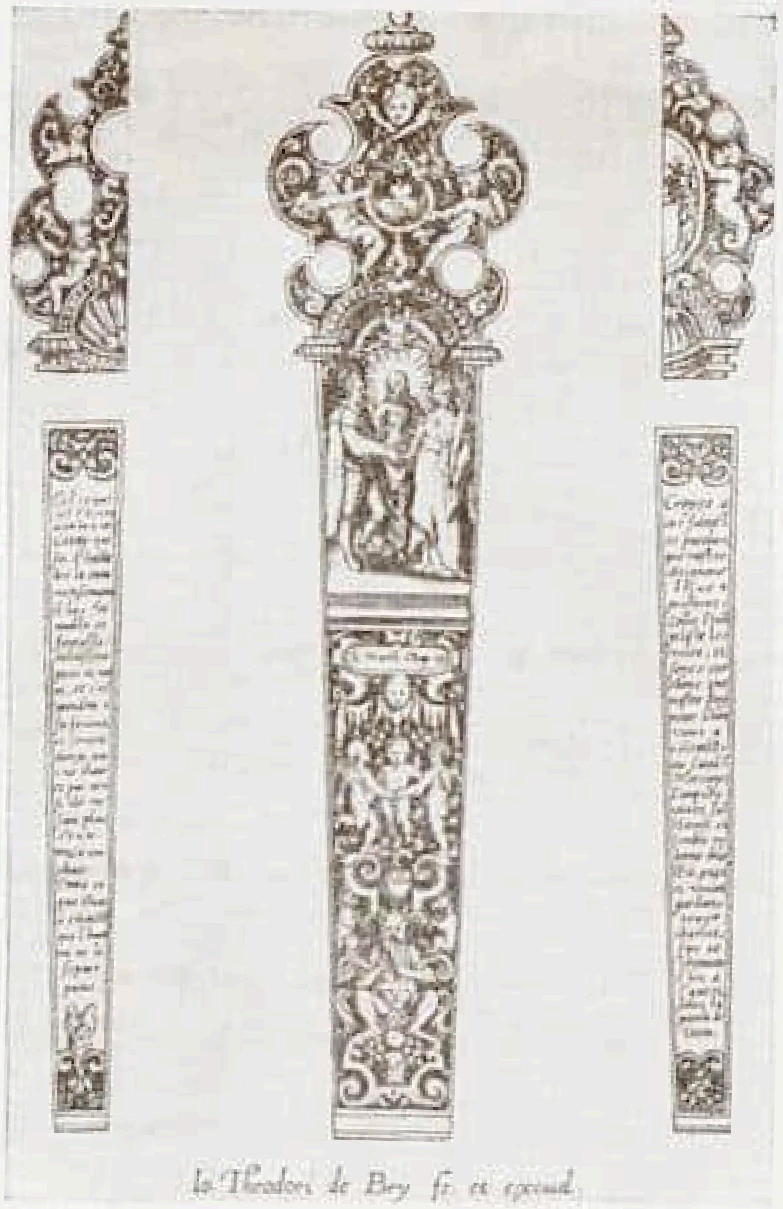


Abb. 8. Theodor de Bry. Ornamentstich.

Abb. 9. Virgil Solis. Ornamentstich.

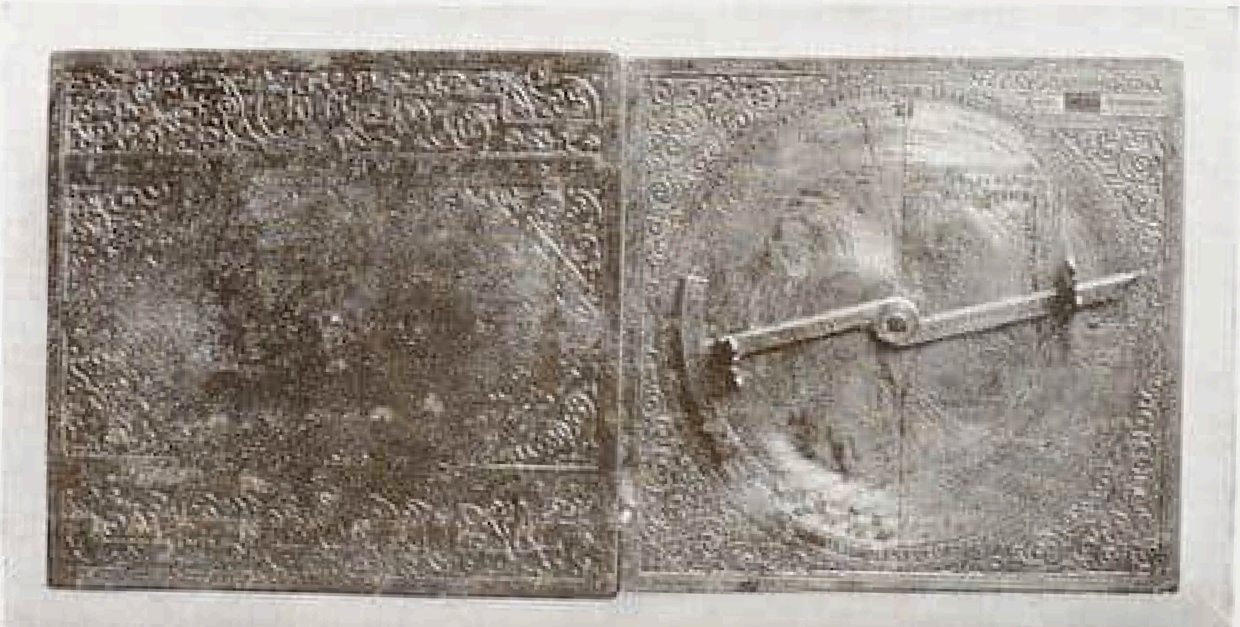


Abb. 10. Christoph Schißler-Augsburg. Sonnenuhr.

Scheffelt in Ulm (Abb. 11) ſchließt ſich dieſer Ornamentik an. Aber der Reiz der Renaiſſanceinſtrumente iſt in einem weſentlichen Zuge auch hier noch verloren gegangen: die Feuervergoldung wird kaum noch geübt, das Material hat einen meiſt ſtumpfen, lebloſen Charakter.

Erſt die Folgezeit brachte es wieder zu einer, wenn auch kurzen Nachblüte der Inſtrumentenfabrikation, ſie traf ſich mit einer beſonders reizvollen Ornamentik. Das „romaniſche und italieniſche Lauberwerk", wie es ein Bérain und ein Marot beſonders ausgebildet hatten, war in Deutſchland zum Laub- und Bandelwerk umgebildet worden. Abraham Drentwett trägt in ſeinen frühen Arbeiten noch den Charakter Bérainſcher Kurven, während er in ſpäteren Beiſpielen dieſe Kurven zum deutſchen Bandelwerk ausgebildet hat. Unter ſeinen Zeitgenoſſen und Mitſtrebenden war Paul Decker der rührigſte, während es ſeinem Zeitgenoſſen Johann Jakob Schübler trotz ſeiner Produktivität und Vielſeitigkeit an künſtleriſchem Können gebrach. Die erſtarrende Tradition der Martin-Voglerſchen Werkſtätten hat Johann Willebrand (Abb. 12) in dieſen Stil hinübergeleitet und ſo auf dem alten Boden eine neue kurze Blüte emporſprießen laſſen. Die reizvollſten Inſtrumente dieſes Stiles aber ſind in Düſſeldorf durch Claude Dunod hergeſtellt (Abb. 13). Schübler ſcheint ſich ſelbſt als Inſtrumentenmacher verſucht zu haben. Vorlagen für Sonnenuhren hat er in ebenſo zahlloſer wie langweiliger Menge herausgegeben.

Deutſchland hat das Rokoko als einen fertig ausgebildeten Stil von Frankreich übernommen. Auf die Inſtrumentenfabrikation hat es keinen großen Einfluß ausgeübt, wenn man von der Salzburger Gruppe abſieht, die im Hamburgiſchen Muſeum nicht vertreten und auch von mehr lokaler Bedeutung iſt. Das Rokoko findet ſich daher bei unſeren Beiſpielen meiſt nur in einer ziemlich provinziellen Form.

Die überragende Bedeutung der engliſchen Inſtrumente, die mit der Zeit um 1700 beginnt, gründet ſich auf der Präziſionsarbeit, ein ornamentales Intereſſe für die geſchmackliche Ausſtattung fehlt faſt ganz. Der Nutzzweck iſt es auch in erſter Linie, der die Inſtrumente des 19. Jahrhunderts in ihrer nüchternen Form beſtimmt: ſie ſind hervorragende Beiſpiele vollendeter Technik.

Dieſe in großen Zügen umriſſene Stellung einer ſtiliſtiſchen Einreihung gewinnen die wiſſenſchaftlichen Inſtrumente im Rahmen eines Kunſtgewerbemuſeums. Sie ſcheinen, von hier aus geſehen, tote Objekte, in dem Augenblick, wo ſie lediglich für den Fachwiſſenſchaftler, alſo in erſter Linie für den Mathematiker und Phyſiker, ein Intereſſe haben, und gewinnen erſt, wenn ſie durch eine reiche künſtleriſche Ausführung in einen hiſtoriſchen Stilzuſammenhang hineingeraten und dadurch in den Intereſſenbereich des Kunſtgewerblers treten, oder wenn ſie durch die Verbindung mit einer greifbaren Perſönlichkeit oder einer greifbaren Idee ein Stück Kulturgeſchichte bedeuten und dadurch den Kulturhiſtoriker feſſeln. So wurden die mathematiſchen Inſtrumente zum Gegenſtande der Sammeltätigkeit einmal durch den Reiz des Ornaments, das über jeden Gegenſtand gleitet und das trockenſte Inſtrument mit dem pulſierenden Lebenshauch ſeiner Zeit durchdringt, und dann durch den Gedanken, wie ſehr die unſcheinbarſten Inſtrumente oft primitivſter Art ohne jeden künſtleriſchen Reiz, lediglich zweckentſprechend konſtruiert, wahre Zauberſtäbe in den Händen forſchender Denker wie Galilei, Tycho de Brahe und anderer wurden.

Von dieſen Geſichtspunkten formaler Geſtaltung iſt Juſtus Brinckmann bei ſeinen Ankäufen auf dieſem Gebiete allein ausgegangen. Die Sammlungen Spitzer und Rouſſel, die Verſteigerung bei Frederik Müller in Amſterdam 1911 ſind Etappen dieſes Sammeleifers. Aus ihnen ſind im weſentlichen die Beſtände, die das Hamburgiſche Muſeum für Kunſt und Gewerbe beſitzt durch die glücklichen Erwerbungen ſeines Gründers und langjährigen Leiters herausgewachſen. Die Zahl der Inſtrumente iſt nicht groß gegenüber dem Beſitz anderer Sammlungen, aber die bedeutendſten Namen von Inſtrumentenkünſtlern ſind mit guten Beiſpielen vertreten, ſo daß der kleine Beſtand eine recht

hübsche Übersicht über die Instrumentengeschichte seit der Renaissance zu geben vermag.

Die Sammlung der wissenschaftlichen Instrumente im Museum für Kunst und Gewerbe ist keine Fachsammlung im eigentlichen Sinne des Wortes. Nicht als geschlossene Gruppe tritt sie daher in Erscheinung, sondern in den einzelnen Stilabteilungen sind die ornamental hierher gehörigen Instrumente ausgestellt. Sie wollen mit den anderen Kunstobjekten der Zeit zusammen gesehen werden, wie diese Ausdruck ihrer jeweiligen künstlerischen und kulturellen Gestaltungsform.

Die gotischen Skulpturen des 13. Jahrhunderts der Kathedrale von Burgos

Mit fünf Tafeln *Von AUGUST L. MAYER*

Die Kathedrale von Burgos ist an erstklassigen gotischen Steinskulpturen eine der reichsten in Spanien. Die beiden Blütezeiten: zu Anfang und zu Ende der gotischen Epoche können nicht besser veranschaulicht werden als hier. Gewiß bietet auch die Toledaner Kathedrale eine Fülle interessanten Materials, besonders für die Spätzeit, da die niederländischen Ateliers das Feld beherrschten. Aber für die Periode, in der die französische Frühgotik in Spanien tonangebend war, gibt es keine wichtigeren und besseren Monumente als die Plastiken des 13. Jahrhunderts, die mit dem Dom von Burgos verwachsen sind.

Hier arbeiteten die ersten französischen gotischen Bildhauer in Spanien. Es ist kein Zufall, daß gerade an dieser Stelle die gotische Plastik Frankreichs am frühesten Fuß faßte, ist doch Burgos ein wichtiger Knotenpunkt der alten Pilgerstraße nach Santiago, die für die Entwicklung der Kunst seit frühester Zeit eine wichtige Rolle gespielt hat. (Es hat daher auch seinen tieferen Sinn, wenn der hl. Jacobus mayor an der Puerta del Sarmental seinen Pilgerstab fest mit beiden Händen hält.) Dazu kommt, daß durch Heiraten der königlichen Familie die Beziehungen zu Frankreich gerade am Beginn der gotischen Periode aufs neue sehr eng und rege geworden waren.

Die Kathedrale von Burgos wurde 1221 gegründet. Der Baumeister hat, wenn er nicht überhaupt Franzose war, zumindest seine Schulung auf der Ile de France erhalten. Französische Bildhauer müssen spätestens um die Jahrhundertmitte in Burgos bereits an der Arbeit gewesen sein, denn das nördliche Querschiffportal, die Puerta de los Apostoles, ist nachweislich vor 1257 vollendet und, wie Bertaux wohl mit Recht vermutet hat, sind die Gestalten des Königs und der Königin, zu denen sich auf der Paradiesdarstellung des Tympanons drei Figuren wenden, Bildnisse des hl. Ferdinand (gest. 1252) und seiner Gattin Beatrix von Schwaben.

Dieses große Bildhaueratelier hatte bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts Arbeit mehr als genug. Natürlich macht sich im Verlauf der Jahre die Tätigkeit der jüngeren Generation, die stilistische Entwicklung deutlich bemerkbar. Ehe wir aber von dem künstlerischen Charakter im einzelnen sprechen, sei zunächst der Umfang der Arbeiten umschrieben und dabei gleich die zeitliche Folge wie die einzelnen Künstlergruppen angegeben.

Nach bzw. neben dem plastischen Schmuck des nördlichen Querschiffportals ist jener des südlichen, der Puerta del Sarmental entstanden, ferner die Galerien mit den Königsfiguren (Skulpturen von sehr verschiedenen Dimensionen und Proportionen, natürlich nicht von einer einzigen Hand geschaffen) in der Höhe über dem Hauptportal und den Querschiffportalen. Sodann die Figuren, die — gewissermaßen als Fortsetzung

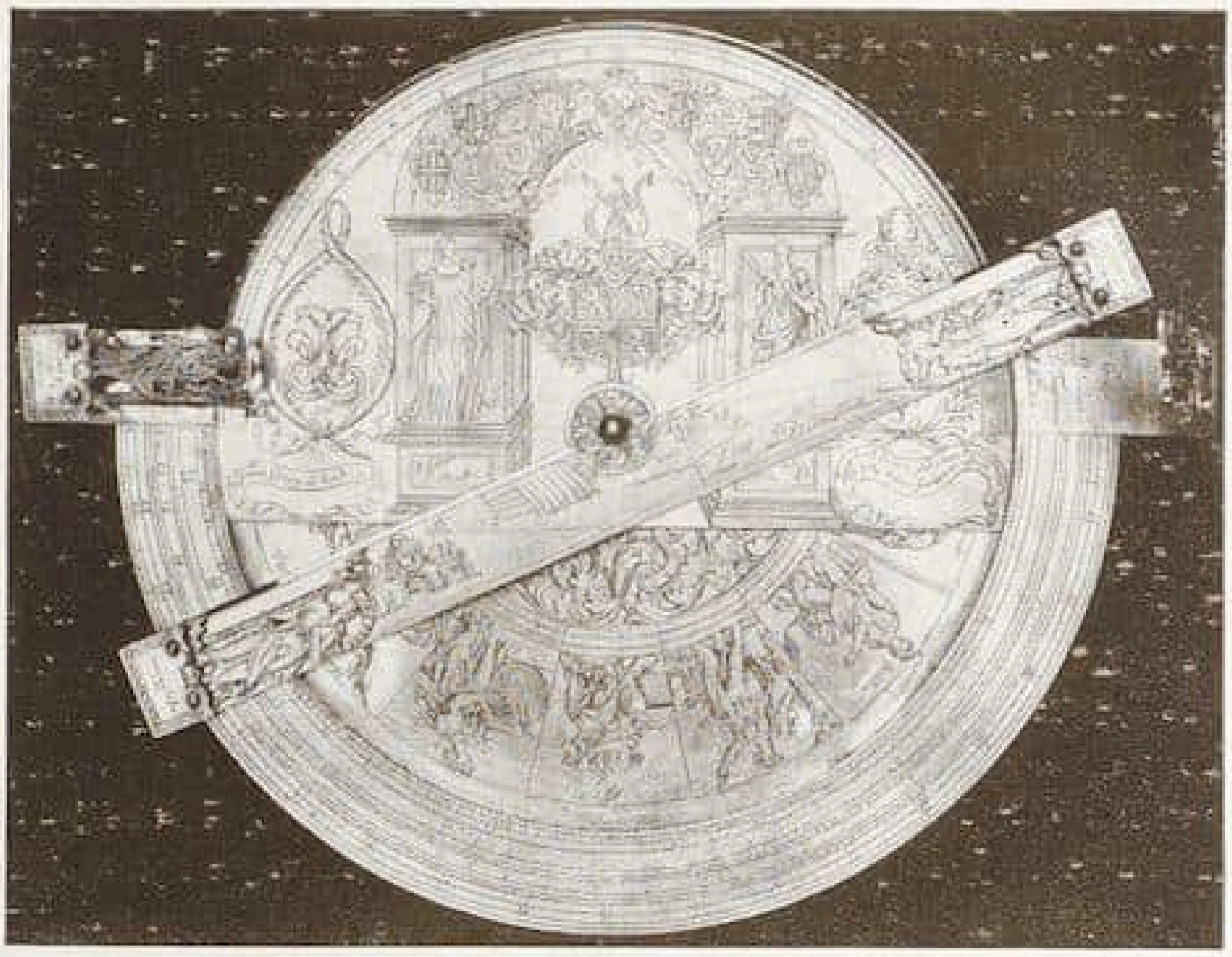


Abb. 11.
Michael Scheffelt-Ulm. Scheibenmeßinstrument.

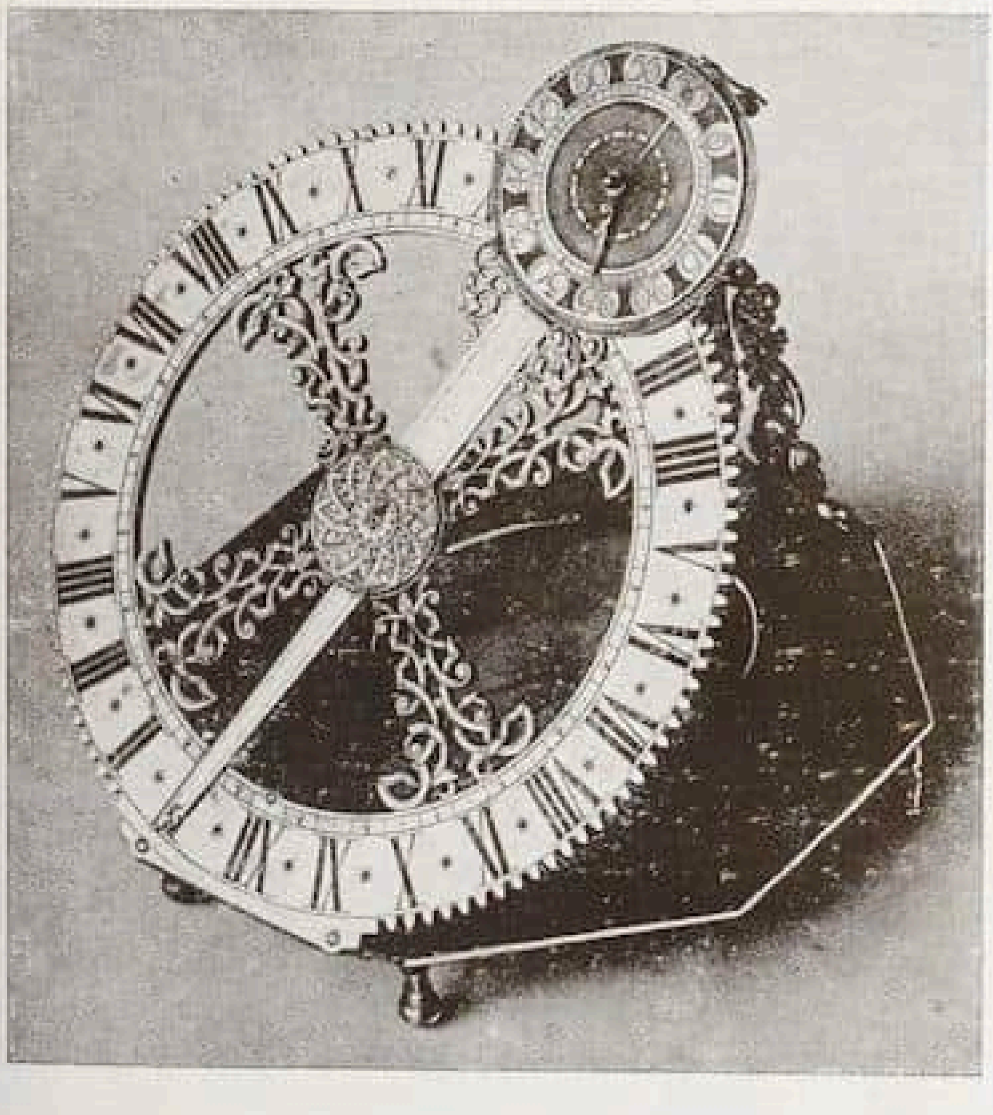


Abb. 12.
Johann Willebrand-Augsburg. Sonnenuhr.

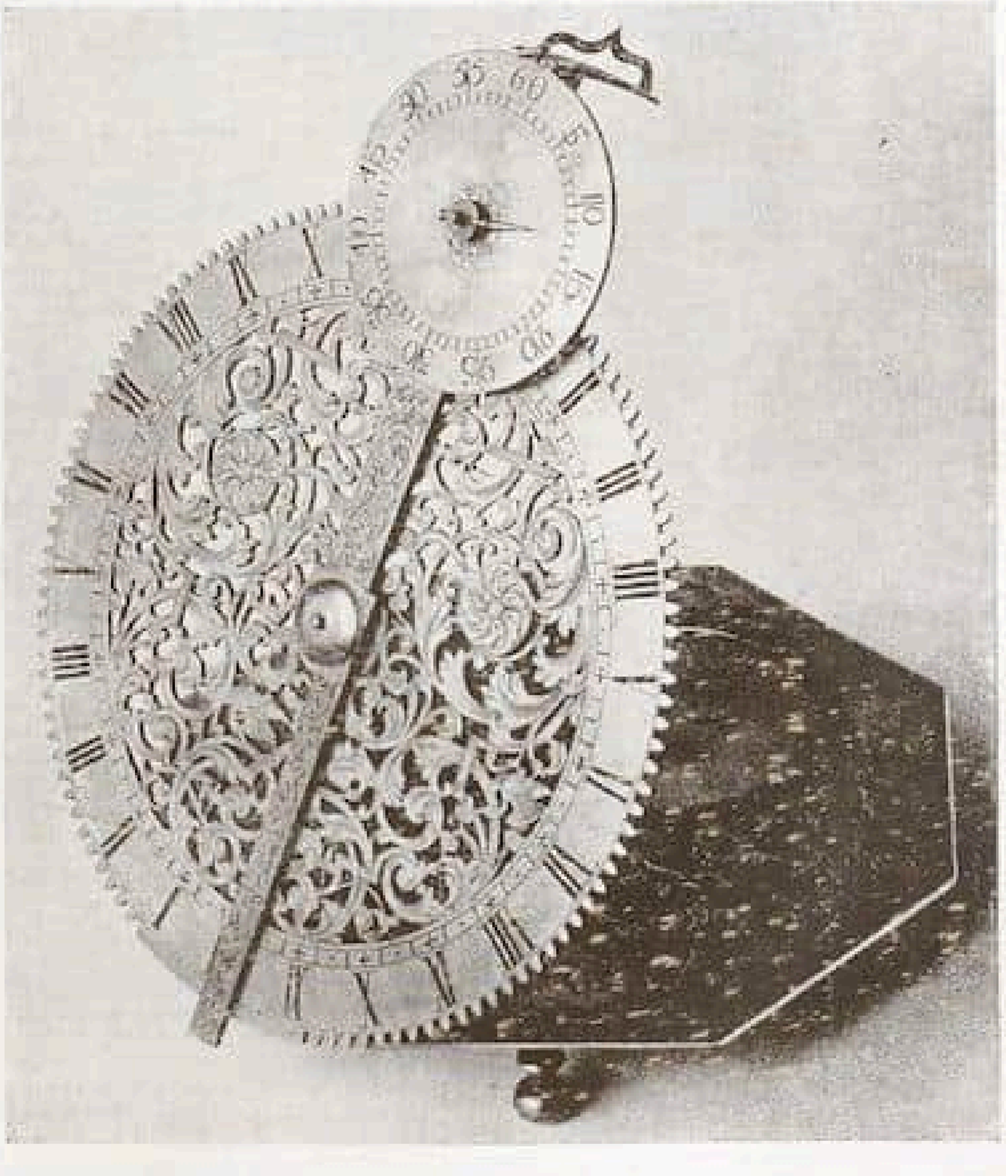


Abb. 13.
Claude Dunod-Düsseldorf. Sonnenuhr.

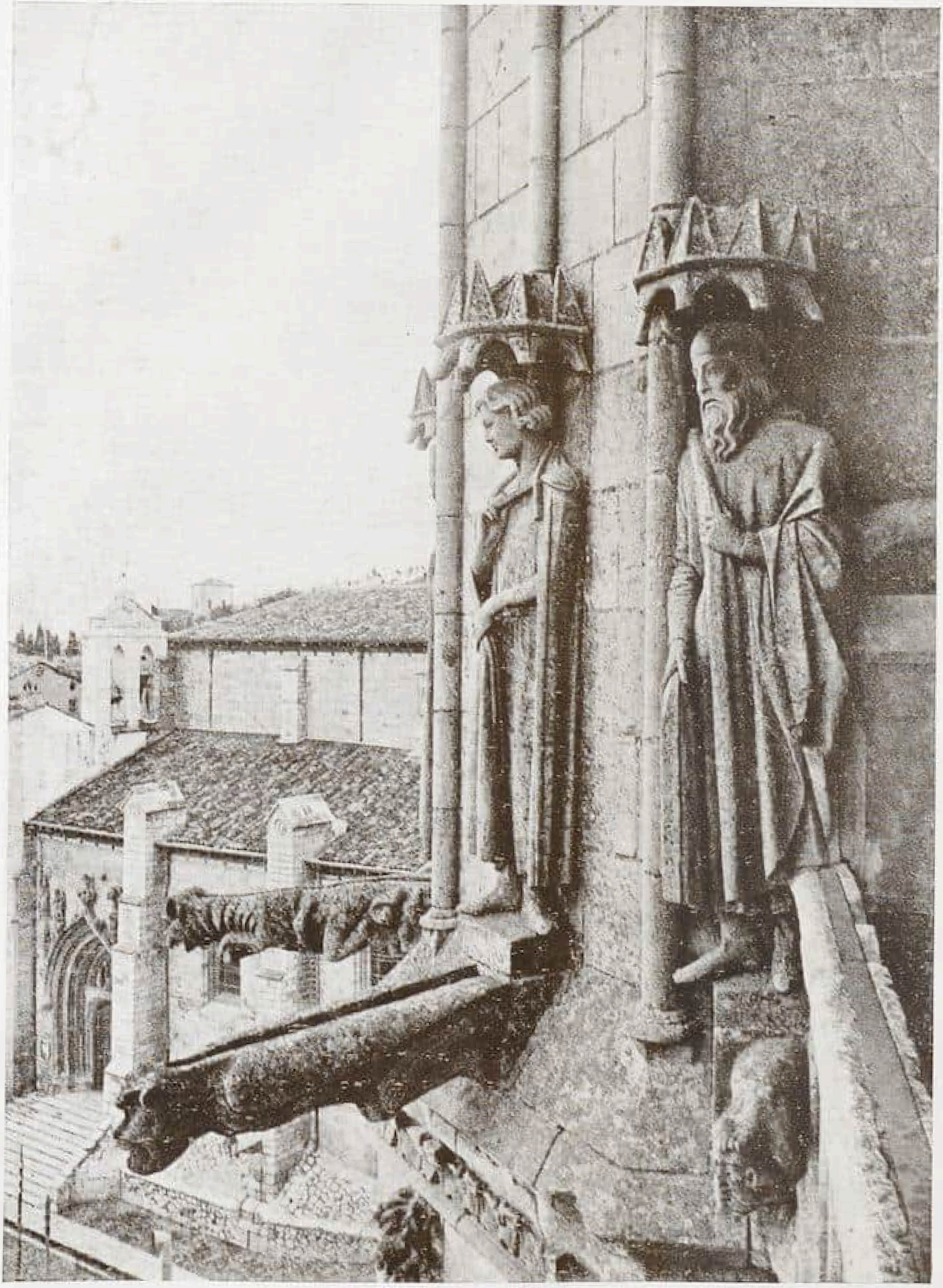


Abb. 1. Französischer Meister, drittes Viertel des 13. Jahrh.
Zwei Turmfiguren an der Kathedrale von Burgos.
Photo: Repertorio Iconografico Español Arxiu Mas.

dieser Galerie — an den beiden Türmen in mittlerer Höhe (Turmumgang, wo sich die Türme von dem Hauptkörper zu lösen beginnen) angebracht sind (Abb. 1)[1], endlich eine Anzahl von Aposteln und Heiligenfiguren im Kreuzgang. Unter den zahlreichen Plastiken des Kreuzgangs, die noch dem 13. Jahrhundert angehören, sind verschiedene Gruppen zu erkennen. (Zu besserer und kürzerer Bezeichnung des Standortes sei bemerkt, daß der Kreuzgang nicht genau nach Norden oder Osten angelegt ist, sondern die vier Ecken die vier Himmelsrichtungen angeben. So bedeutet die sich an die Kathedrale anlehnende Wand die NW-Seite.) Zur Gruppe A, die sich aufs engste an die der Monumentalskulpturen der Außenwände anschließt, gehören so NO: Apostel Jakobus und ein weiterer mit lang herabhängendem Schriftband; SW: streng frontal stehender Apostel mit Buch, eine besonders schöne Figur.

Von anderer Hand (B) scheinen die Sibylle NW 3 und ein hl. Bischof SO Figur 4. Von einem etwas jüngeren Meister (C) dürften die Apostelfiguren Paulus NW und Petrus SW stammen. Aus der sehr getrennten Anbringung dieser beiden Figuren möchte man schließen, daß die jetzige Anordnung wohl schwerlich die ursprünglich geplante ist.

Der jüngsten Gruppe gehören an: die Plastiken des Portals, das aus der Kirche zum Kreuzgang führt[2], im Claustro selbst die beiden Figuren des Königspaares (NW 2) sowie des Kronprinzen (SO Figur 3) und die Skulpturen an den inneren vier Ecken: N, Verkündigung mit zwei Prophetenfiguren; O, König und Bischof, begleitet von einem Ritter und einem Priester; S, Anbetung der hl. drei Könige[3] und W, die vier Prinzen. Diese letztgenannten vier Eckplastiken sind im Gegensatz zu den lebensgroßen und zum Teil sogar überlebensgroßen Figuren der Portal-, Kreuzgang- und Turmwände nur in halber Lebensgröße ausgeführt.

Die stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen sind nicht besonders groß, aber doch wichtig genug. Schon Bertaux[4] hat bei dem Kreuzgangportal darauf hingewiesen, daß nicht nur im Dekor, im Laubwerk vor allem, sich die fortschreitende Entwicklung in Gestalt einer gewissen Verniedlichung, einer größeren Zerteilung offenbart, sondern auch in den Figuren, die ihre monumentale Steifheit verloren haben. Dieser späteren Gruppe eignet nicht nur eine größere Beweglichkeit der Figuren, sondern auch ein etwas malerischer Zug. Die Gestalten sind in enge Beziehung zueinander gebracht, es verrät sich bereits die Neigung zu mehr bildmäßiger Gestaltung, nicht nur bei der Anbetung der Könige mit dem Stern auf der Säule.

Ob die Gruppe A wirklich von Anfang an zur Ausschmückung des Kreuzgangs bestimmt war, muß dahingestellt bleiben.

Bertaux' Ausführungen[5], daß wir in dem Königspaar des Kreuzgangs nicht den hl. Ferdinand mit seiner Gattin Beatrix von Schwaben, sondern ihren Sohn Alfons X., den Weisen mit seiner Gemahlin Violante von Aragon vor uns haben, den schon 1275 verstorbenen Thronerben D. Fernando in der gekrönten Einzelfigur, die wir als den Kronprinzen bezeichneten, und die vier weiteren Söhne in den Gestalten in der westlichen Außenecke des Kreuzgangs, haben ungemein viel für sich. Bertaux glaubt aber nicht nur aus der Tatsache, daß D. Fernando schon 1275 starb, den Schluß ziehen zu müssen, daß alle diese Figuren nicht später als 1275 entstanden sein können, sondern er setzt sie auch stilistisch mit den Königsfiguren auf den Außengalerien in engste Verbindung. Es fällt aber auf, daß der unterste Teil des Gewandes der Königin fast genau übereinstimmt mit dem entsprechenden der hl. Jungfrau der Verkündigungsgruppe

[1] Weitere Abbildungen siehe A. L. Mayer, Mittelalterliche Plastik in Spanien, Tafel 14—16.
[2] Abb. A. L. Mayer, Alt-Spanien. 2. Aufl. S. 77.
[3] Abb. A. L. Mayer, Mittelalterliche Plastik in Spanien. Tafel 15.
[4] In Histoire de l'Art, ed. A. Michel II, 1, S. 276 ff.
[5] a. a. O. S. 278 ff.

des Kreuzgangportals, ebenso die Faltenbehandlung ihres Mantels viel Verwandtschaft besitzt mit der des Salomo an jenem Portal. Keine der Königsfiguren auf den Außengalerien weist eine derartig entschiedene Kopfwendung auf wie diese Prinzen, die auch in ihrer Gesamthaltung eine größere Schmiegsamkeit und Lebendigkeit offenbaren. Besondere Aufmerksamkeit verdient auch das Motiv des übergreifenden Armes des Königs, der seiner Gattin den Ring reicht. Gewiß ist auch hier noch das Blockmäßige der Figur im allgemeinen gewahrt. Aber diese Bewegung ist von einer bisher noch nicht gekannten Freiheit. Hält man mit Bertaux an der Datierung dieser Kreuzgangskulpturen um 1275 fest, so müßte man sie als Frühwerke des jüngeren, um nicht zu sagen jüngsten bedeutenden Mitglieds der großen französischen Werkstätte erklären.

Die elf Königsgestalten der Galerie des Apostelfors (Sarmental) sind wohl alle ebenso frontal gestellt wie die acht Fürsten an der Hauptfassade, wenden jedoch vielfach einander die Köpfe zu. Bei dreien ist sogar eine leise Neigung des Kopfes nach der Seite, eine deutliche Schrägstellung zu beobachten. Die formale Phantasie des Bildhauers offenbart sich darin, daß keine der Figuren die gleiche Haltung zeigt. Immer wieder sind neue Kombinationen der Handbewegung und Beschäftigung, der Haltung von Szepter und Mantel gegeben. Arme und Hände bleiben, wie auch bei den Turmfiguren, an den Hauptblock gebunden.

Man könnte vermuten, daß die Kreuzgangfiguren, vor allem die Apostel, ursprünglich als weiterer Schmuck für die Türme bestimmt waren. Freilich ist bei ihnen nicht, oder vielleicht besser gesagt, nicht mehr die enge Verbindung mit dem Bau zu erkennen wie bei jenen, die ohne Zweifel von Anbeginn für ihre Plätze ausersehen waren: Die Turmfiguren sind nämlich in die Dienste eingeordnet, die Dienste haben sich gewissermaßen an entscheidenden Stellen zu schmückenden menschlichen Figuren entwickelt. Von besonderem formalem Interesse sind die an den Öffnungen des Turmumgangs angebrachten Plastiken. Diese Figuren stehen seitwärts der Dienste und sind so nicht mehr Träger des gleichen dekorativen Gedankens wie die anderen. Auch ist bei ihnen nicht das Hauptgewicht auf eine frontale Haltung gelegt, sondern mit ihrer seitlichen Stellung enthüllt sich ihr Hauptreiz nicht von der Fassade, sondern von der Nebenseite her, die sie schmücken. Gewiß bieten auch die frontal gestellten Figuren in der Seitenansicht einen reizvollen Anblick, aber dieser ist nicht der von dem Künstler in erster Linie gewollte.

Es wäre aber irrig zu meinen, daß der Bildhauer bei den „Dienste"-Figuren stets auf eine streng frontale Haltung ausgeht. Man findet vielmehr nicht nur zuweilen eine seitliche Drehung des Kopfes, sondern bis zum gewissen Grad auch des Körpers.

Dargestellt sind Männer verschiedenen Alters. Eine lächelnde Figur wirkt sehr weiblich, doch ist es nicht sicher, ob hier eine Frau wiedergegeben ist. Die Gestalten weisen meist keine Kopfbedeckung auf, nur ein vollbärtiger Alter trägt eine runde Mütze und ein anderer eine Art Kappe, die man auch für die Rohform einer nicht ausgeführten Krone halten könnte. Sämtliche Dargestellten sind vielleicht als Begleiter der Könige zu denken, die merkwürdige Figur mit einer Art Kapuze und Krug wohl als Mundschenk.

Alle Köpfe wirken sehr lebendig. Sie sind sehr edel im Ausdruck; der Mund ist häufig leicht geöffnet, als wollte der Künstler seinen Figuren auch den lebendigen Atem mitteilen. Die Gewandmotive sind ebenso wie die des Haltens und Fassens ungemein mannigfaltig. Vielfach scheinen die Figuren in einer Unterhaltung begriffen. Wo nicht die Gestalten sich leicht einander zuwenden, kehren sich meist die Köpfe entgegen, doch ist kein Kopf schräg gestellt.

Die französische Herkunft dieser Meister kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Wie schon Bertaux sagt, scheinen der Künstler des Bamberger Reiters und die Meister der Figuren von Burgos in die gleiche Reimser Schule gegangen zu sein. Der rein franzö-

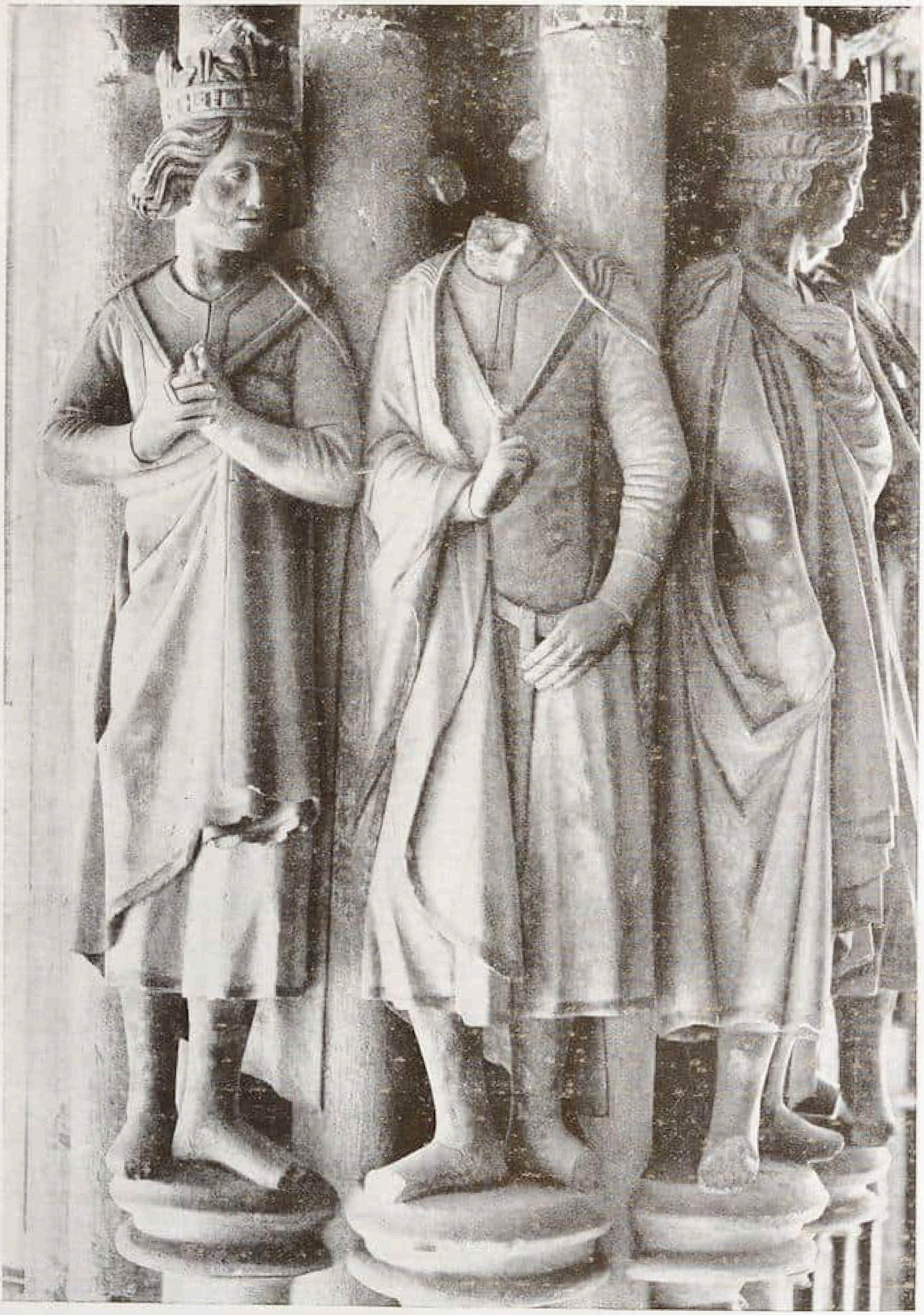


Abb. 2. Französischer Meister um 1275. Vier Fürsten.
Burgos, Kreuzgang der Kathedrale.

Abb. 3. Französischer Meister um 1275 (?).
Alfons der Weise und seine Gattin Violante (?).
Burgos, Kreuzgang der Kathedrale.

Abb. 4. Französischer Meister, letztes Viertel des 13. Jahrh.
Salomo und Jesaias(?). Burgos, Kathedrale, Kreuzgangportal.

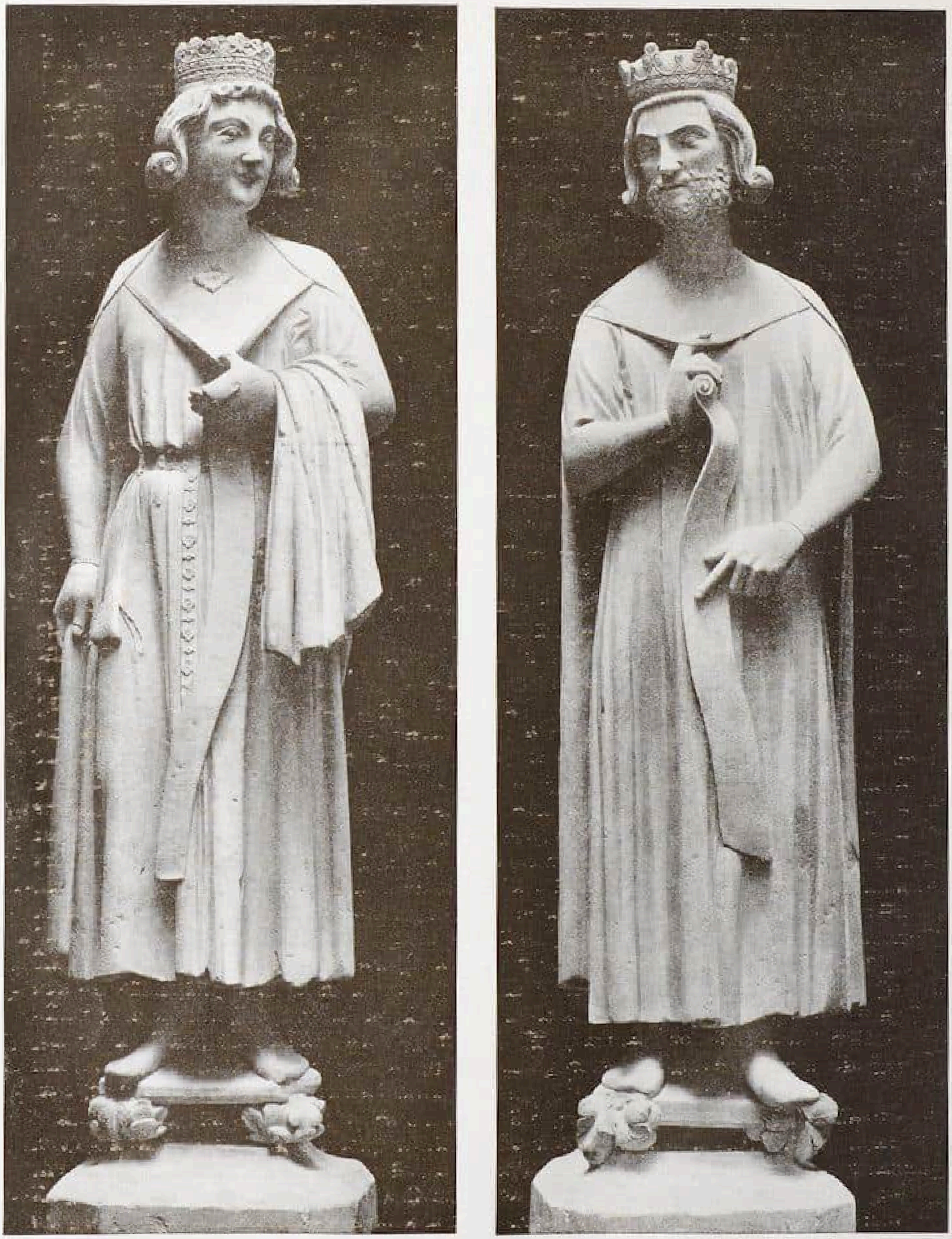


Abb. 5. Französischer Meister, zweites Viertel des 13. Jahrh. David und Salomo (?).
New York, Duveen Brothers.

sische Charakter der auf spanischem Boden geschaffenen Skulpturen ist nicht nur aus einem Vergleich mit den von spanischen Nachfolgern in Sasamón bei Burgos und in Burgo de Osma gearbeiteten Bildwerken zu erkennen, sondern auch aus den engsten Beziehungen zu verwandten Schöpfungen in der Ile de France. Ganz gewiß haben spanische Hilfskräfte bei untergeordneten Dekorationsteilen, besonders beim Dekor der Tympana und Figurensockel, den Meistern zur Seite gestanden. Es machen sich auch, wie dies bereits Bertaux andeutet, Beziehungen zu südfranzösischen Arbeiten bemerkbar, so erinnern die noch erhaltenen gotischen Apostel an der Puerta del Sarmental an die Figuren in Dax[1]. Ferner haben die Meister ikonographisch Themen behandelt und gestaltet, wie wir sie in Frankreich bei den Skulpturen der großen Kathedralen nicht antreffen. So ist die Bildung des Tympanons der Puerta del Sarmental mit Christus zwischen den Evangelistensymbolen (mit den Evangelisten als Begleitern zu ihren Symbolen, aber nicht als Hauptpersonen!) sehr spanisch, wenn sie auch, wie Bertaux bemerkt, den Pariser Bildhauern nicht unbekannt war. Dagegen ist die Darstellung der Taufe Christi (Kreuzgangportal) als Tympanonschmuck überhaupt sehr selten; Beispiele aus der französischen Gotik sind mir nicht bewußt.

Die Verwandtschaft der Königsfiguren mit den etwas älteren Vorbildern auf französischem Boden sei hier durch Gegenüberstellung mit zwei weniger bekannten Arbeiten besonders veranschaulicht. Es sind zwei Königsfiguren (Salomo und David?) mit Schriftbändern, die zusammen mit einer Madonnenfigur aus der 1239—1244 von Pierre de Montereau errichteten Chapelle de la Vierge in St. Germain des Près sich gegenwärtig im amerikanischen Kunsthandel befinden.

Eine Winterlandschaft mit Eislauf von Salomon Ruysdael

Mit einer Abbildung (s. Tafel S. 494)

Das hier wiedergegebene, im Besitz der Bachstitz-Galerie im Haag befindliche Ölgemälde von immerhin ansehnlicher Dimension überrascht zweifellos im ersten Augenblick durch die links unten angebrachte Signatur „S. van Ruysdael 1656", an deren Echtheit nicht zu zweifeln ist. Angesichts dieses reich belebten, durch unzählige Gruppen und Figuren ausgestatteten Bildes würde man im ersten Moment eher auf einen anderen Urheber schließen, spräche nicht die prachtvoll hingelagerte, feintonige Landschaft für den Urheber, der mit Jan van Goyen und Pieter Molyn jene ältere Gruppe der naturalistischen holländischen Schule auf diesem Gebiete repräsentiert, die der jüngeren Richtung eines Jakob Ruisdael etwa den Weg bereitet hat. Trotzdem wird man annehmen dürfen, daß trotz der Signatur, die Staffage als solche von einem bewährten Figurenmaler der Zeit in das Bild hineingesetzt worden ist und da man weiß, daß viele der von S. Ruysdael geschaffenen „Dorfwirtshäuser" durch Es. van de Velde staffiert worden sind, liegt der Gedanke nahe, auch diesem Künstler die Urheberschaft an der von Menschen und Tieren belebten Szenerie figürlichen Charakters zuzuweisen. Solcher Vorgang verteilter Arbeitsleistung ist ja bekanntlich in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts nicht selten und abgesehen davon scheint dies im Gesamt-

[1] Abb. Michel, Histoire de l'Art II, 1, Abb. 159.

werk eines Salomon Ruysdael immerhin exzeptionelle Werk bei näherer Prüfung in der Tat zwei Künſtlerhände zu dokumentieren, deren Angleichung zwar im Großen vorzüglich gelungen iſt, die aber doch ganz augenfällig in jenem Gegenſatz des rein Landſchaftlichen und Figürlichen feſtſtellbar erſcheinen. Im Hintergrunde die weich und tonig gemalte Silhouette der Stadt Haarlem mit dem verhangenen melodiſchen Wolkenmeer darüber, das Ganze in jene verklingende graue Nebelſtimmung getaucht; im Vordergrund die zumal links ein wenig harte Aufdringlichkeit der Figuren und Gruppen, die in die Melodie der Landſchaft ein wenig laute Akzente hineinzutragen ſcheinen.

Trotzdem iſt dieſes Bild eines der köſtlichſten Werke jenes Salomon Ruysdael, das ſchon bei ſeiner Ausſtellung 1909 in the Hudſon-Fulton Celebration in New York berechtigtes Aufſehen veranlaßte und das mit der alten St. Bavo-Kirche im Hintergrund beſtes Denkmal holländiſcher, vor allem aber Haarlemer Landſchaftsmalerei genannt werden darf.

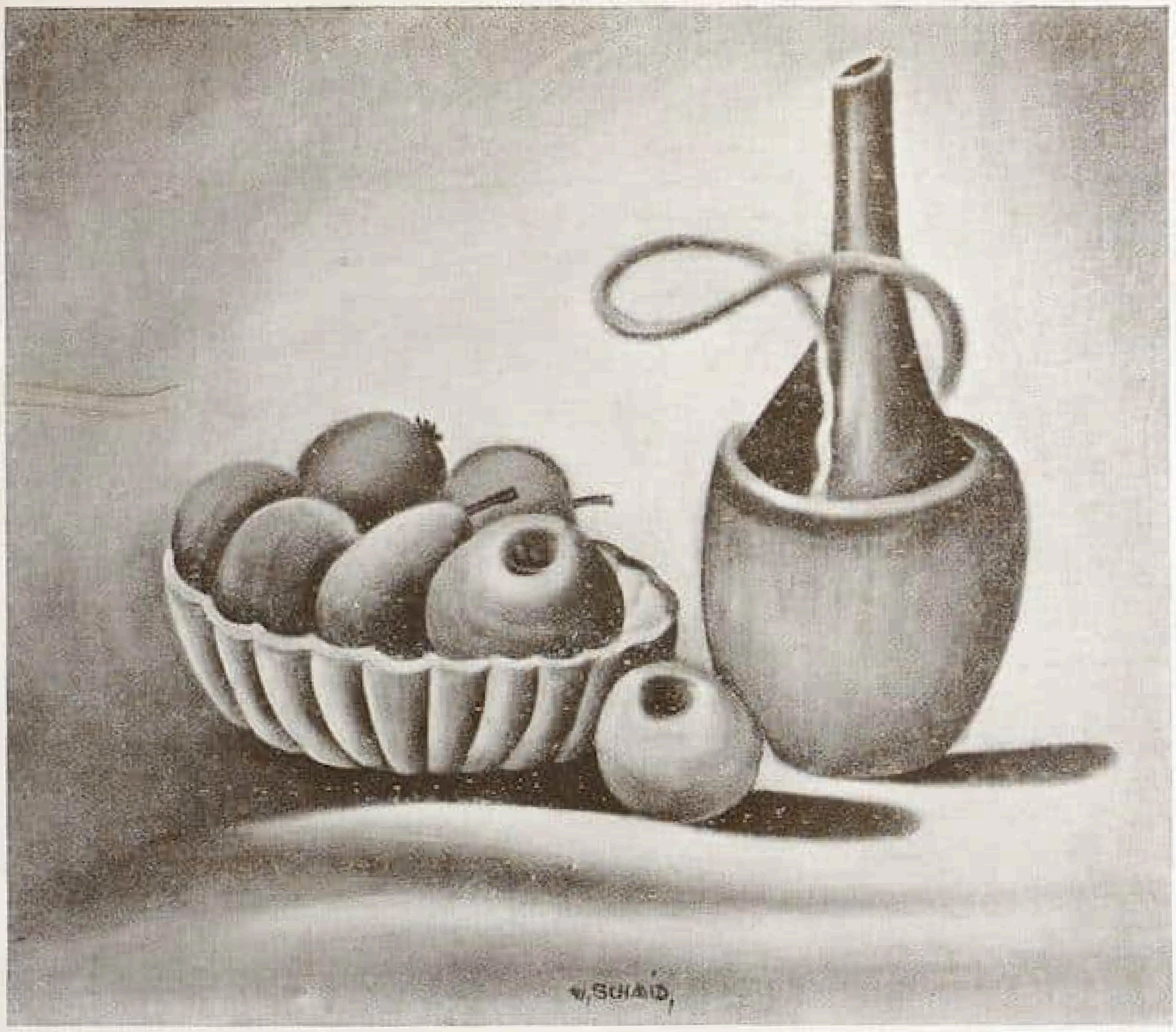
Biermann.

Wilhelm Schmid

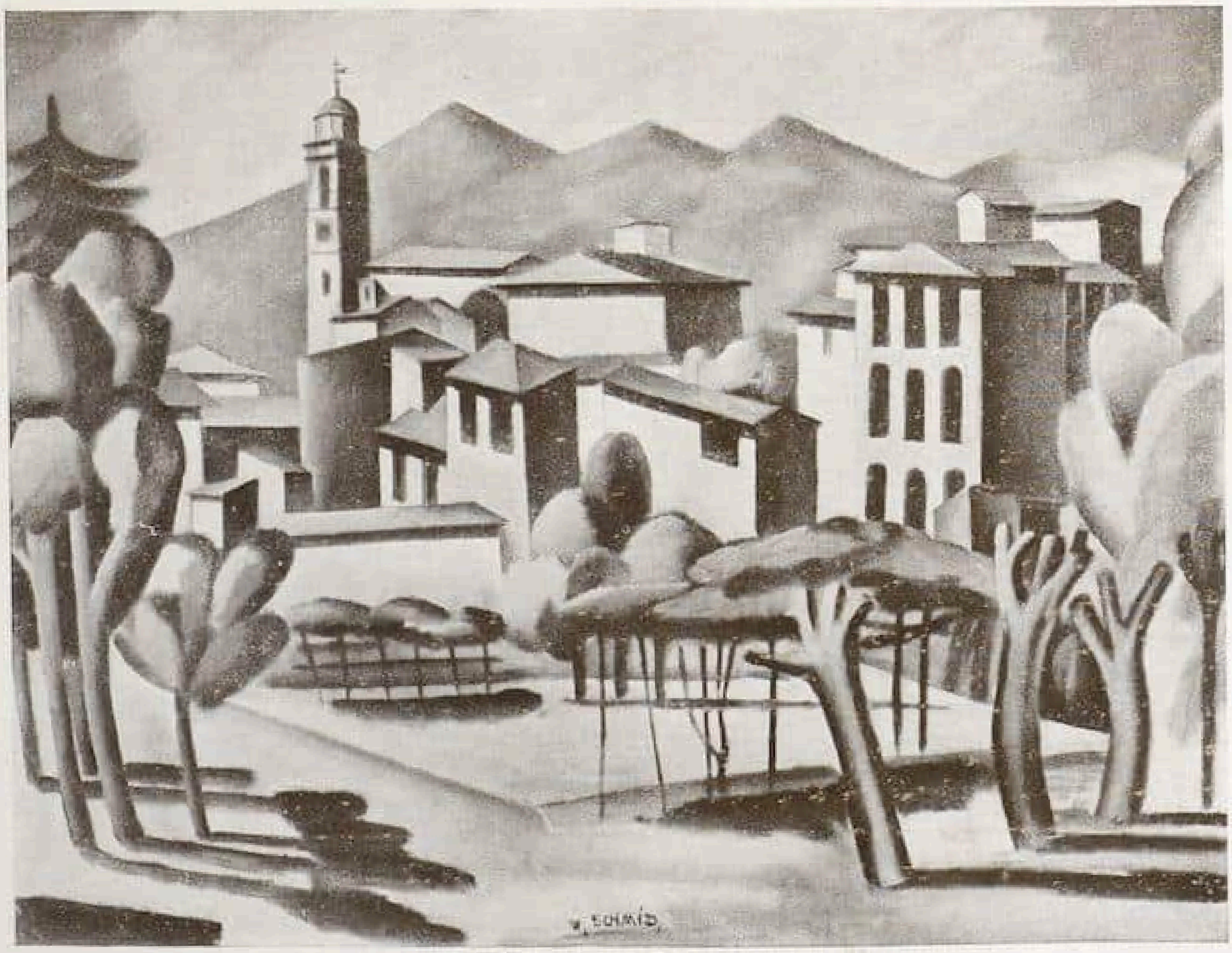
Von CURT BAUER | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Im Jahre 1920 erregte in der juryfreien Kunſtſchau zu Berlin ein junger Maler deutſch-ſchweizeriſcher Herkunft, Wilhelm Schmid, die Aufmerkſamkeit der Kennerwelt. Die Wände des großen Ehrenſaales waren von ihm mit Koloſſalgemälden geſchmückt worden, deren Motive ſich auf die Muſik, die Arbeit und die Anbetung bezogen. Die Darſtellung eines Orcheſterkonzertes, Beethoven gewidmet, bedeckte mit ihren 28 Figuren in zwei Hälften die beiden durch die Tür geteilten Wände. In all dieſen Geſtalten ſchien der gleiche Rhythmus zu ſchwingen. Ein gemeinſames Fühlen, das ſich ganz auf die Noten konzentrierte, ließ im Ausdruck der Züge, in der Haltung der Körper nur kaum merkliche Abweichungen aufkommen. Die mitreißenden Akkorde hatten jede Individualität ausgelöſcht. Bäſſe und Geigen glichen tönenden Noten, die alle Mitwirkenden in den gleichen Bann zogen. Dieſe Kunſt erinnerte mit ihren übereinſtimmenden Geſichtern, mit der Anpaſſung ihrer Bewegungen, die ſich nur wenig voneinander unterſchieden, an romaniſche Moſaiken oder mittelalterliche Bilderhandſchriften. Es war ein erſtaunliches Werk von eindrucksvoller Zielſicherheit, ſämtliche Gemälde in kaum zwei Monaten auf die gewaltige Leinwandfläche geworfen, jede Figur beinahe in doppelter Lebensgröße. Ein lapidarer Stil verhalf den Wänden zu einheitlicher Wirkung. Aber das ſich in ihm äußernde Temperament war zu ſtark und urwüchſig, um die Wandflächen nicht zu beunruhigen. Es handelte ſich mehr um Ausſtellungsbilder von weiter, farbiger Raumbeſchaffenheit, die den Saal dehnten, anſtatt ihn zu ſchließen. Jedenfalls blickte aus dieſem Rohſtoff eine um den Rhythmus der Form ringende bedeutende künſtleriſche Kraft, die mutig vorwärts ſtrebt, ohne noch ihre innerſte Gefühlswelt abgeklärt zu haben.

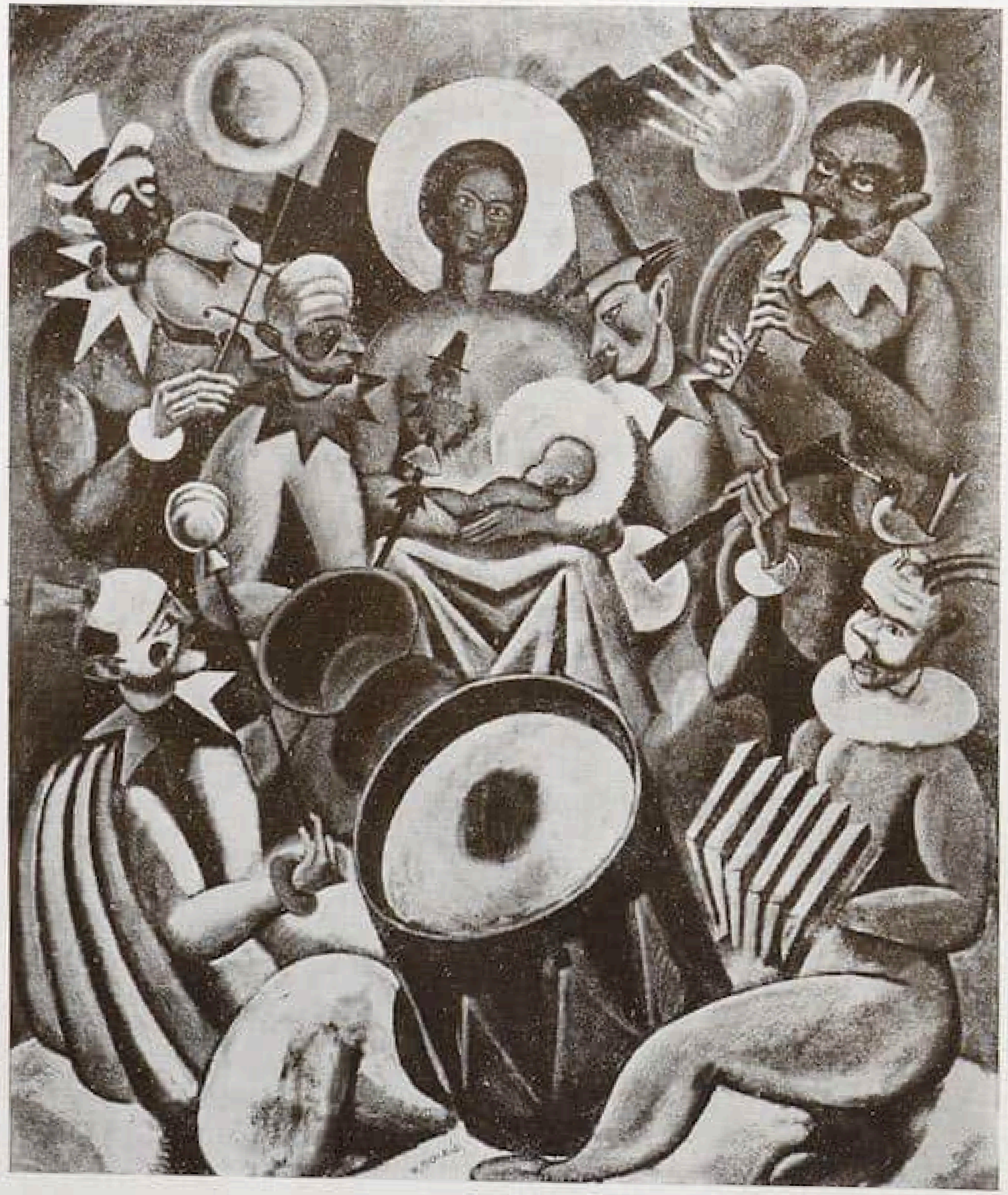
Wilhelm Schmid entſtammt einer alten Familie ſeines Landes, das auf der Grenze zwiſchen Süd und Nord die Raſſen, Romanen und Alemannen, eint. Aus dieſem Mutterboden mit ſeinen alten Traditionen erwuchs ihm die Kraft, ſeine Begabung zur Entfaltung zu bringen und allmählich zu jener großen Einfachheit der Form zu gelangen, wie ſie heute bereits das Merkmal ſeiner Kunſt iſt. Dem fleißig mit Stift und Farben hantierenden Knaben erſchloß ſich ſchon frühzeitig die große Kunſt im Baſeler Muſeum, wo er Holbein, Konr. Witz, Nik. Em. Deutſch, Hodler und andere führende Meiſter kennen lernte. Nach einem Studium der Architektur und des Maſchinenbaues bildete er ſich ſpäter als Autodidakt auf Reiſen in der Schweiz, Italien, Flandern und



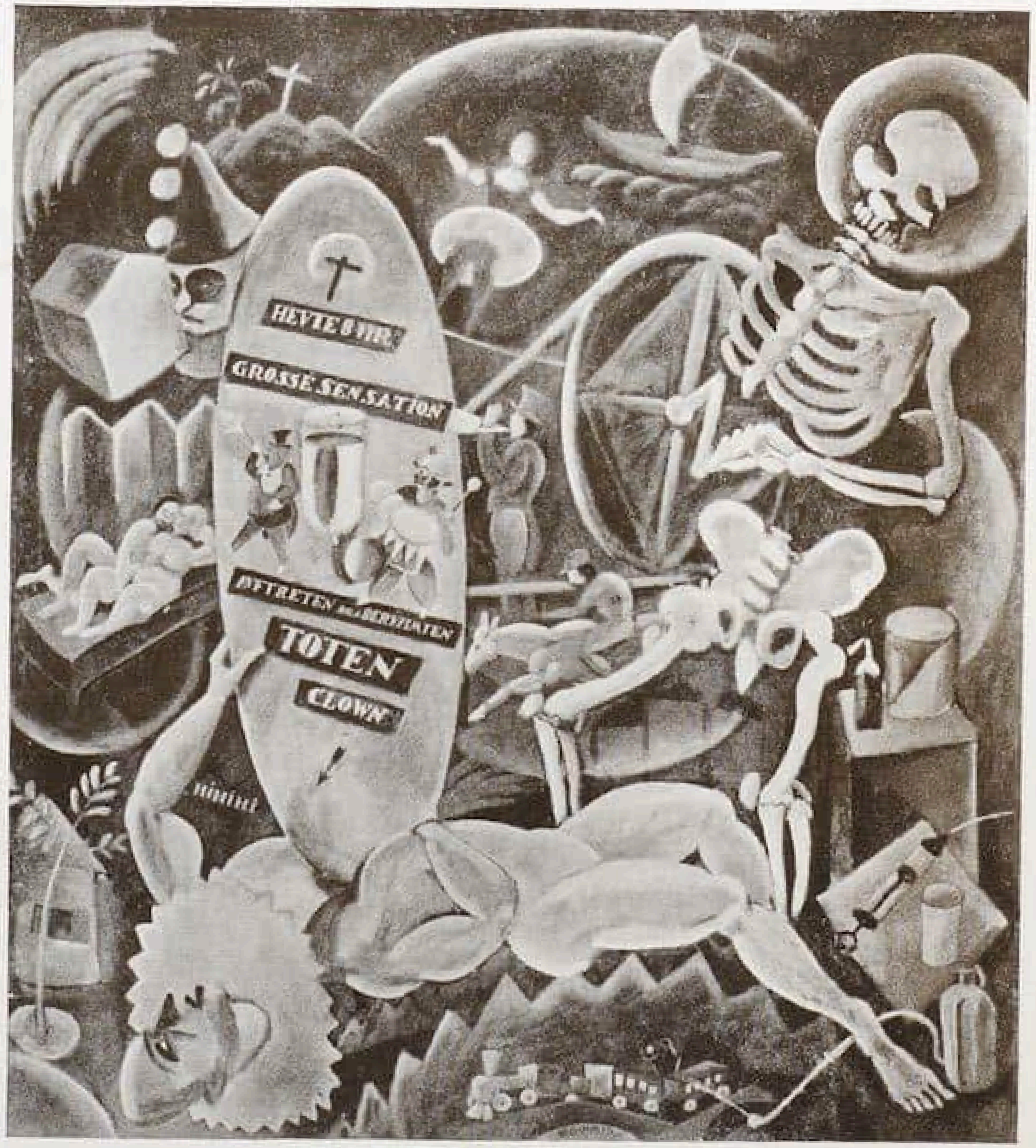
Wilhelm Schmid. Stilleben.



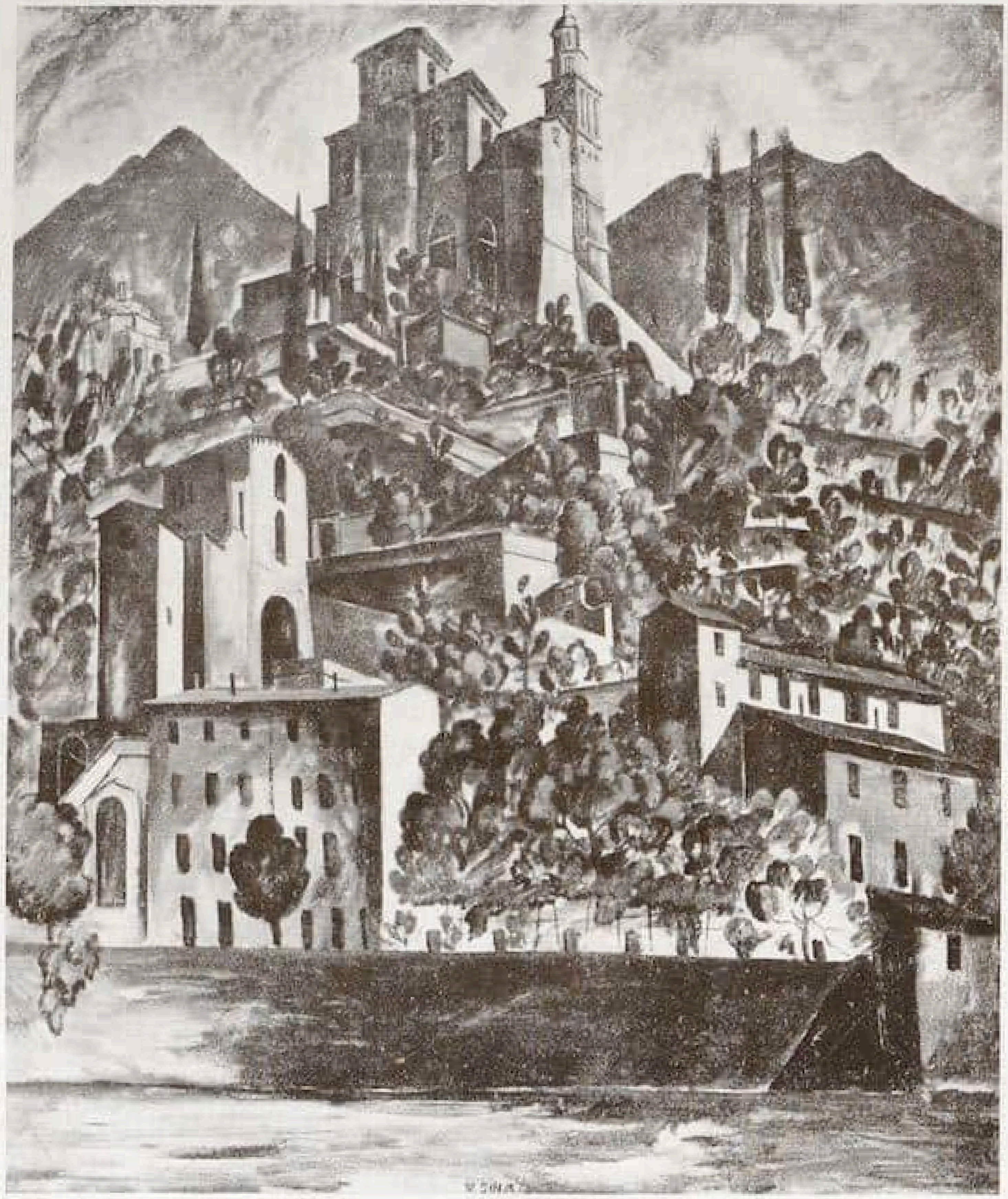
Wilhelm Schmid. Cureglia.



Wilhelm Schmid. Adorazione Maternità.
Schweizer Privatbesitz.



Wilhelm Schmid. Der Traum des Pierrot.



Wilhelm Schmid. Morcote.
Barmen, Privatbesitz.

Wilhelm Schmid. Toskanisches Bauernmädchen.

Wilhelm Schmid. Villa Bellosguardo in Florenz.

Wilhelm Schmid. Garten in Florenz.

Deutschland in der Malerei aus, ohne sich dabei durch eine bestimmte Schule einengen zu lassen. Seine Lehrer wurden Meister wie Grünewald, Cranach, Dürer, Ucello Breughel sowie manche moderne Künstler, deren Werke er in Museen und Ausstellungen studierte. Die Stätte seines erfolgreichsten Wirkens aber wurde Berlin, wo er seit zehn Jahren unablässig am Werke ist.

Gleich bei seinem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit gab sich Wilhelm Schmid als ein Strebender von ureigenstem Gepräge zu erkennen. Bei allen Härten und Unfertigkeiten schöpfte er von vornherein aus einer originellen Gefühlswelt, die eine feine, harmonische Innenkultur offenbarte. Vor allem half seine sich aus den feinsten Nuancen von Blau, Gelb und Rot bewegende Farbengebung über manche äußere Schroffheiten der Formensprache hinweg. Sie war es, die über alles Harmonie und musikalischen Rhythmus ergoß. Man braucht nur die Photographie eines Werkes aus jener Schaffenszeit mit dem Original zu vergleichen, um zu erkennen, was ihm die Farbe damals bedeutete: sie wurde das Leitmotiv für das ganze Bild, das ohne ihren Mitklang seinen Hauptreiz einbüßte. Erst allmählich zog die Musik der Farben auch die Liniengebung nach, die, was anfangs noch von vielen Verzerrungen verhüllt war — den Rhythmus eines reinen Zusammentönens — immer souveräner zur Geltung brachte. Dazu bedurfte es aber eines unablässigen, fleißigen Studiums. Neben grotesken Gemälden entstanden unzählige Naturstudien, die, zu jenen in einem scharfen stilistischen Gegensatz stehend, doch bereits darauf hindeuteten, daß dem Künstler noch ein höheres Ziel vor Augen schwebte: eine Synthese zwischen der reich und ungestüm hervorquellenden inneren Gefühlswelt und den an der Natur erworbenen Erfahrungen.

Der Zug ins Groteske, Bizarre, der in den Motiven Wilhelm Schmids ursprünglich vorherrschte, entsprang weniger einem Mitgehen mit dem modernen Geschmack, als der Übersättigung an der Zeitkultur. Das Leben verzerrte sich in seiner Vorstellung, weil seine Erscheinungsformen zu unmittelbar auf die empfindsamen Sinne des Künstlers eindrangen. Es nahm in seinen Augen die Gestalt einer bunten Maskerade an. Die Menschen wurden Pierrots, handelnde Gliederpuppen, eine der andern ähnlich, sowohl im höchsten Genuß, wie im Leiden und Erdulden. Wieder ist es der Bildrhythmus des Ganzen, der diesen Gestalten, die ebensogut aus Holz bestehen könnten, Leben einhaucht, ein Leben freilich, das gleichzeitig in Mechanismus zu erstarren scheint und sich nur wenig über Narrheit erhebt. Und doch dringt ein göttlicher Lichtstrahl in diese groteske Welt, trägt Liebe und Bewegung in sie hinein. Unter solchen Gesichtspunkten ist ein Gemälde wie „Adorazione Maternità" zu betrachten, in dem Harlekins und Musikanten der Madonna beglückt ihre Verehrung bekunden. Keine Blasphemie, die das Göttliche herabsetzen soll. Im Gegenteil, es drückt aus, wie seine Huld in jedes Milieu herablächelt, und daß kein Kreis — bestände er selbst aus Narren und Ausgestoßenen — zu gering ist, um von ihm erfüllt zu werden. Den Auftakt zu dieser Vorstellungsform bildet die „Geburt" mit dem Tode und der Katze im Hintergrund. Ein seltsames Gemisch von Realisierung des Vorganges und Stilisierung des Bildganzen. Auch hier im häßlichsten Lebensbrodem der Heiligenschein um das Haupt der Wöchnerin. Stumpfsinnige Gestalten, in denen die Bedeutung des Augenblickes doch Liebe und Mitleid erweckt. Aller Gedanken und Empfindungen auf einen einzigen Punkt konzentriert. Im gleichen Jahre entstanden noch die Gemälde „Fuoco", „Pierrots Traum" und andere, in denen das bizarre Element dominierte, ohne jedoch ein gewisses menschliches Idealbild daraus zu verdrängen. Überhaupt ist es typisch für jene Entwicklungsperiode des Künstlers, daß seine Neigung zur Verhöhnung des Daseins niemals ins Triviale entgleist, sondern stets nach Befreiung und Versöhnung ausschaut. Immer wieder kehrte das Motiv der Musikanten. Auch hier wirkte das Bizarre nach, war aber auf einen feineren rhythmischen Schwung eingestellt. Es kam dem Künstler dabei weniger darauf an, den psychologischen Vorgang darzustellen, als vielmehr eine voll-

kommene Harmonie von Flächen und Farben im Raum zu erzielen. Die Klänge der Musik sollten von der Leinwand tönen und dem Auge direkt dasjenige vermitteln, was die Bässe und Geigen dem Ohre vorspielten. Es war ein kühner Versuch, der den Künstler jahrelang in seinen Bann zog, und zu dessen Verwirklichung manches andere künstlerische Element der Bildwirkung, namentlich die Beobachtung organischer Einzelheiten, zurückgestellt werden mußte. Aus anfänglichem Dunkel steigerte sich dies Motiv zu intensiver Farbengebung und erreichte schließlich seinen Höhepunkt in den „gelben Musikanten" vom Jahre 1919 und den Wandbildern vom Jahre 1920.

Obwohl der Expressionismus seine Aufmerksamkeit vorwiegend der menschlichen und tierischen Gestalt zuwandte, scheint doch die Landschaft in der jungen Kunst die Aufgabe eines starken Entwicklungsfaktors behalten zu haben. Die Leuchtkraft ihrer Farben pflegte sich auch auf das Figürliche zu übertragen. Vor allem ist es das Studium im Freien, das die Beobachtungsgabe des Künstlers vertieft und auf die Natur hinlenkt. Wilhelm Schmid fand seine landschaftlichen Anregungen in der italienischen Schweiz, deren Bergnatur seinem tektonischen Stilgefühl in hohem Maße begegnete. Gerade angesichts der Landschaft regte sich in Schmid der Architekt. Als einfache Flächen richten sich monumental die Häuser und Kirchen empor, und in lapidarer Monumentalität wachsen zwischen ihnen die Bäume, deren Kronen wie Gewölk über den Stämmen und Ästen stehen. Die terrassenförmige Beschaffenheit jener Natur, von ragenden Bergen gekrönt, ermöglicht die Fortsetzung der architektonischen Gliederung in die Landschaft, so daß Berge, Bauten und Bäume sich in feierlicher Harmonie übereinander türmen. Frühzeitig schon atmeten Schmids Landschaften einen vollkommenen Zusammenklang von Höhen und Tiefen, von Flächen und Farben, der den Künstler auf diesem Gebiete schneller reif erscheinen läßt als im Figürlichen. War er hier ein Suchender, so dort ein Finder, blieb er hier im Problematischen haften, so winkte ihm dort Erlösung. Erst nach und nach machte sich die große, einfache Ruhe, die seine Landschaften erfüllt, auch im Figürlichen fühlbar. Eine fein kultivierte Abstimmung, gleich der Ahnung des Zeitlosen, begann hauptsächlich seiner Bildniskunst einen überaus eigenen Schimmer zu verleihen.

Was jedoch die Kunst Wilhelm Schmids zur schönsten Entfaltung brachte, war seine italienische Reise. Italien offenbarte ihm jenes Gleichmaß der Form, das er im Innersten stets gesucht hatte. Die Monumentalität der Landschaft, der Rhythmus der menschlichen Gestalt und die Harmonie voller Farbentöne kamen seinen eigenen Bestrebungen in jeder Weise entgegen. Er brauchte nur in diesen Reichtum hineinzublicken, um das verworren Geahnte klar vor Augen zu haben. Lange hallten die italienischen Eindrücke in der erschütterten Seele des Künstlers nach, um hier verwandte Saiten anzuschlagen und eine reiche Schaffensfülle anzufachen, der wir seine vortrefflichsten Arbeiten verdanken.

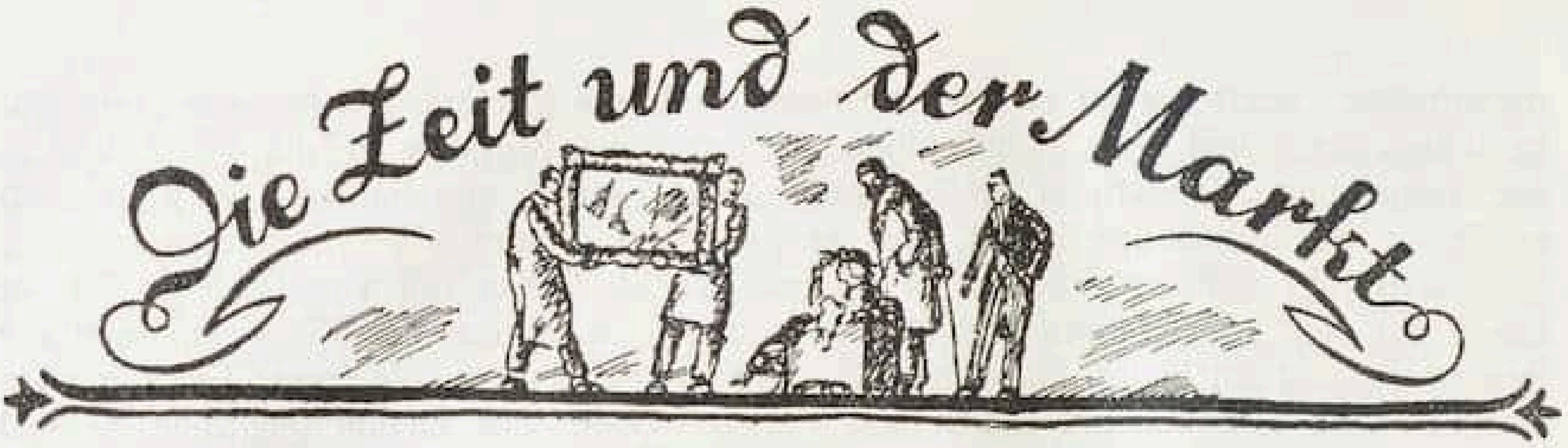
Inzwischen hatte Wilhelm Schmid nach der Rückkehr aus Italien seine Kräfte durch ein intensives Studium nach der Natur zusammenzufassen gewußt. Betrachten wir diese vielen Blätter, schlicht mit Kohle und Rötel entworfen, so überrascht uns darin die für seine sonstige Art erstaunlich enge Anlehnung an das Modell. Bei einem Kompositeur von sonst so kühnem Ausmaß wie Schmid müßte man annehmen, daß dieses geduldige Nachahmen des Vorbildes sich mit einer bestimmten Absicht verband. Tatsächlich handelte es sich dabei um die Feuerprobe seiner eigenen Natur, die mit der jetzt erlangten Reife des Könnens alles Bizarre, Phantastische abstreifte, ohne dabei die große Form und den beschwingten Grundrhythmus zugleich einzubüßen.

Die Natur abmalen können, bedeutet ja für den wahren Künstler noch lange nichts sie beherrschen. Während es sich der Stümper daran genügen läßt, in die kleinsten Falten ihrer Einzelheiten einzudringen, muß dieser von dem an ihr Gelernten loszukommen suchen. Er muß den beobachteten Natureindruck erst wieder mit dem Gedächtnis nachschaffen, um ihn so als etwas Neues, aus der eigenen Seele Empfangenes

darzustellen. Sonst kommt er über die photographische Richtigkeit nicht hinaus und läßt im letzten Sinne kalt. Das Naturstudium des geborenen Künstlers besteht daher nicht in der Nachahmung, sondern in der Einprägung der Formen und Farben. So sicher muß er sie im Gedächtnisbilde haben, daß er sie jederzeit daraus hervorzuholen vermag, auch wenn ihr äußerer Eindruck längst vorüber ist. Dann erst vermögen sie sich im Laufe der Zeit mit anderen seelischon Vorgängen im Innern des Künstlers, ohne die ihre Darstellung tot bleibt, zu vermischen. Als etwas Eigenes, nie zuvor Empfundenes tauchen dann ihre äußeren Linien und Farben wieder aus diesem seelischen Spiegel auf. Die Intensität des Erlebens und die Tiefe des Weltgefühls ermöglichen es Wilhelm Schmid, seine Werke stets nach dem Gedächtnisbilde zu gestalten. Diesem innern Sinne vor allem verdankt er jene harmonische Bildrhythmik, bei der ihm das Studium der Natur lediglich als äußeres Korrektiv dient. So entstanden eine Reihe ausgeglichener Arbeiten, wie wir sie z. B. im „Toskanischen Bauernmädchen“ u. a. bewundern, wo trotz dem in sich ruhenden Ebenmaß des Ganzen doch der Richtigkeit aller dargestellten Einzelheiten der Naturform Rechnung getragen ist. Gerade die neuesten Arbeiten zeigen den Künstler auf einem Wege, der eine weite und fruchtbare Entwicklung für ihn voraussehen läßt Neben dem strengen Formenrhythmus beginnt sich ein immer mehr individuelles Eingehen auf die Einzelheiten innerhalb des Ganzen geltend zu machen. Diese Individualisierung geht vor allem vom Porträt und vom Akt aus, um sich dann auf das kompositionelle Gemälde zu übertragen. Einige neue Frauenakte gehören sowohl im Hinblick auf den musikalischen Linienfluß wie auf die Versenkung ins Minutiöse zum Vortrefflichsten, was der Künstler figurell geschaffen hat.

Am meisten indessen dürften den Beobachter der Kunst Wilhelm Schmids die zahlreichen landschaftlichen Aquarelle und Handzeichnungen aus Italien fesseln. „Hier war es, wo ich mich selbst wiederfand“, könnte der Künstler wie Goethe sagen. Mit einer zarten Anmut, die an die besten Maler der deutsch-italienischen Romantik erinnert, verbindet sich hier eine ganz eigene Formen- und Liniensprache. Viele dieser Zeichnungen scheinen mit der Seele auf das Papier gehaucht zu sein, ohne daß die Hand wußte, wie sie es vollbrachte. Die breit konturierten Lichtflächen haben sich zu äußerster Einfachheit konzentriert. Der Hauch einer feinen Stimmung beseelt die Blätter, deren Behandlung in jedem Strich den Ausdruck eines hochkultivierten Geschmackes darstellt. Der Künstler ist in ihnen seinem innersten Selbst in einer Weise nahe gekommen, die in ihrer besonderen Eigenart kaum noch von ihm oder anderen zu überholen sein dürfte. Diese Blätter bilden voll und ganz den Ausweis einer hohen künstlerischen Reife.

Wilhelm Schmid gehört seiner Entwicklung nach zu denjenigen Künstlern, die mit Ungestüm beginnen, um dann, geläutert durch die Erfahrung, ihre Kunst mehr und mehr abzuklären. Es bedurfte für ihn eines langen Ringens, nach manchen Irrungen das starre Formalprinzip durch die individuelle Beobachtung auszugleichen. Die Vielseitigkeit seiner Bestrebungen bringt es mit sich, daß sich bei ihm die Fortschritte von einem Schaffensgebiet auf das andere übertragen und seinem Entwicklungsfeld Zukunft und Weite verleihen.



Sammlungen

Vom Stuttgarter Schloßmuseum

Wie in anderen ehemaligen deutschen Residenzstädten ist auch in Stuttgart das Schloß Museumszwecken dienstbar gemacht worden. Direktor Dr. Buchheit hat es bei der Einrichtung der ihm vorerst überlassenen Repräsentationsräume klug und geschmackvoll vermieden, sie zu Museumssälen im eigentlichen Sinne umzuwandeln. Er sah sein Ziel in erster Linie in der Wahrung des Charakters des Schloßinnern. Und dieser Grundsatz hat in Verbindung mit einem selten sicheren Empfinden für dekorative Wirkungen einerseits und für die Ausprägung bestimmter, die jeweils vorherrschende Zeitgesinnung widerspiegelnder Gesammtstimmungen andererseits eine Folge von Räumen geschaffen, die die Geschichte des Schlosses, seiner Bewohner und der ganzen Zeit, in der das Residenzschloß Mittelpunkt des Landes war, in eindrucksvollster und überaus kennzeichnender Form vor Augen führen. Mehr noch als die Kunst des Gruppierens und des Zusammenstimmens verdient Bewunderung die Kunst des Wählens, die alles Zufällige und Überflüssige beiseite schob, aber alles irgend Wesentliche und Bedeutungsvolle auszulesen und am rechten Platze zu verwerten wußte. Sie hat auch unter jenen Sammlungsbeständen gewaltet, die es im Schloß in erster Linie neu unterzubringen galt, den Majoliken und dem Porzellan. Nur das Beste von allem Vorhandenen ist dort ausgestellt worden; von den Majoliken sogar nur etwa der vierte Teil, rund 200 Stücke. Für die ebenfalls in den neu hergerichteten Räumen aufzustellenden Bestände der alten Kunstkammer war bestimmungsgemäß größere Vollständigkeit der Vorführung geboten; doch hat die Art ihrer Verteilung und Gruppierung die Gefahr dieser Vorschrift völlig unwirksam machen können. Der wohnliche Eindruck der Räume hat nirgends Schaden gelitten. Er hat eher gewonnen durch die geschickte Anordnung der Dinge im Raum selbst oder in wenigen, entweder gleich zu ihm passend vorhandenen oder ihm mit einfachen Mitteln angepaßten Vitrinen, wo sie, anregend wechselnd und immer anziehend aufgestellt, zum Verweilen und zur Beschäftigung mit den zum Teil überaus kostbaren, vielfach einzigartigen Kunstschätzen einladen, die die Fürsten von Herzog Friedrich I. an zusammenbrachten. Und es ist ganz merkwürdig, wieviel die Dinge bei einer durchaus nicht im landläufigen Sinne museumsmäßigen, aber von viel liebevollem Verständnis für die Schönheiten jedes einzelnen Stücks bestimmten Aufstellung an Reizen und Werten offenbaren und wie sie trotz der Verschiedenheit ihrer Entstehungszeit und der Kultur, aus der sie hervorgingen, vielfach auch des Materials und der Technik, sogar in jenen Räumen, die kaum eine Veränderung erfuhren, zusammenwachsen zu einem starken Gesamteindruck überragenden Kunstsinns. Für die Majolikasammlung, die sich auf drei aneinanderschließende Zimmer mit fein variiertem, doch die Einheit des Ganzen betonendem Blau der Wände verteilt, das die leuchtenden Farben aufs Trefflichste in ihrer Wirkung unterstützt, ist bei aller Freiheit im Einzelnen eine Anordnung durchgeführt, die die künstlerische Entwicklung sehr glücklich in die Erscheinung treten läßt und zeigt, welche Bedeutung diese Erwerbungen des Herzogs Carl Eugen besitzen. Die stärkste Leistung Buchheits aber ist in der Aufstellung der Porzellansammlung zu erblicken, deren erster Teil sich an die Majolikasammlung anschließt. Da bietet zunächst ein entzückendes Kabinettchen mit heller gestreifter Papageientapete in zierlichen, weiß lackierten Wandkästen eine Auswahl des Köstlichsten an figürlicher Plastik der Ludwigsburger Manufaktur. Im nächsten Raum, mit kühn orangerot gefärbten Wänden, die aller naheliegenden gegenteiligen Vermutung zum Trotz die Leuchtkraft der Porzellanfarben auf das Wirkungsvollste steigern, sind weitere hervorragende Figuren Ludwigsburgs, zur Erleichterung einer zutreffenden Wertung ebenfalls neben gleichzeitigen Arbeiten anderer Erzeugungsstätten, zum Teil in Vitrinen, zum Teil völlig frei auf Möbeln so angeordnet, daß jedes Stück aufs Beste zur Geltung kommt und die Besichtigung zu einem wahren Genuß wird. Ebenso ist es mit den frei aufgestellten herrlichen Gruppen im nächsten Raum, dessen Schränke eine Auswahl des schönsten Ludwigsburger Rokokogeschirrs bergen. Drei weitere Porzellanräume schließen sich, jede ermüdende Eintönigkeit hintanzuhalten, erst an die drei abwechslungsreichen Kunstkammersäle an. Im ersten herrschen Beyer und Lejeune, dann folgt späteres Ludwigsburger Geschirr und eine interessante Sammlung der verschiedenen Typen Ludwigsburger Tassen, denen sich im

letzten Porzellankabinett eine erlesene Sammlung deutscher und französischer Tassen anschließt. Besonders zu gedenken ist schließlich noch der Galerie mit den Prachtstücken altchinesischen Porzellans. Ein Blick durch das Fenster dieses Raumes läßt freilich mit Entsetzen die in erster Linie ihnen, aber auch der ganzen schönen Schöpfung des Schloßmuseums und dem Schlosse selbst aus allernächster Nähe drohende Explosions- und Brandgefahr erkennen. In höchstens 50 Meter Entfernung erblickt man nämlich auf dem altehrwürdigen Hof der ehemaligen Akademie einen abscheulichen Schuppen, in dem ein Benzintank untergebracht ist. Und weiter erfuhr man jüngst gelegentlich der Mitgliederversammlung des Württembergischen Werkbunds, daß eine Fortsetzung und Vollendung von Buchheits Werk auf unbestimmte Zeit vertagt werden muß. Die übrigen Räume des Schlosses nimmt nämlich — neben dem deutschen Auslandsinstitut, das die ihm zugewiesenen Räume im rechten Flügel nur bis zu der bereits in die Wege geleiteten Errichtung eines eigenen Heims zu benutzen gezwungen ist, — die Polizei ein. Und sie denkt trotz eines längst vorliegenden Landtagsbeschlusses, nach dem der von ihr in Gebrauch genommene Mansardenstock des ganzen Schlosses für die Kunstsammlungen des Staates zur Verfügung gestellt werden soll, so wenig an ein Freimachen der Räume, daß sie sogar weitere beansprucht. Dabei sind viele, die meisten ebenso wichtigen Abteilungen der Altertümersammlung seit Jahren wegen der Unmöglichkeit, sie auch nur notdürftig aufzustellen, der Allgemeinheit völlig entzogen; andere Bestände verkommen und vermodern in allen möglichen ganz ungeeigneten Magazinen, in feuchten Kellern sogar. Wenn dieser Zustand weiterdauert und im Schloß die Brandkatastrophe eintritt, die ihr nicht nur durch den Benzintank, sondern ebensosehr durch die Dauerheizung der von der Polizei benutzten Räume im Hause selbst droht, weil dessen Kaminanlagen darauf gar nicht eingerichtet sind, so dürfte der ganze schöne Besitz an Kultur- und Kunstdenkmälern mitsamt dem liebevoll ausgearbeiteten Plan seiner würdigen Aufbewahrung und Nutzbarmachung bald nur mehr Gegenstand einer wenig stolzen Erinnerung sein. Hoffentlich zeitigen die energischen Schritte, die der Werkbund in dieser Angelegenheit beim Landtag zu unternehmen beschloß, schleunige Abhilfe und freie Bahn für die rasche Weiterführung und Vollendung von Buchheits so überaus vielversprechend begonnenem Werk. J.

* * *

Frage des Herausgebers. Gibt es in Württemberg noch ein für die Pflege der Kultur verantwortliches Ministerium?! Wäre hier nicht auch endlich mal eine lohnende Gelegenheit für den Reichskunstwart, Energie und organisatorisches Geschick zur Beseitigung derartig skandalöser Zustände zu beweisen. Und endlich: Gibt es bei uns überhaupt noch eine öffentliche Meinung, die Geltung hat?!

Amsterdam

Im Gebäude der Amsterdamer Kunstakademie ist ein Mathijs Maris-Gedenkzimmer eingerichtet worden. Die Witwe des Kunsthändlers E. van Wisselingh, eines guten Freundes des Malers, hat aus dem Londoner Sterbehaus des Künstlers dessen Atelier sich nach Amsterdam bringen lassen. Dieses ist in dem Gedenkzimmer der Akademie in der gleichen Weise aufgestellt worden, wie es der Künstler selbst zu seinen Lebzeiten sich eingerichtet hatte. Besonders kennzeichnend sind für den Maler die Totentanzholzschnitte von Rethel, die er an den Zimmerwänden aufgehängt hatte; die Vorliebe für diese romantische Kunst zeigt an, wie stark Mathijs Maris, der Realist, sich gegen sein Lebensende von poetisch-träumerischen Gegenständen angezogen fühlte. H.

Dresden

Die Sammlung des Sächsischen Altertumsvereins im Palais im Großen Garten ist am 15. Mai wieder eröffnet worden. Die Leitung des Museums ist dem sächsischen Denkmalpfleger Dr. Bachmann übertragen worden, dem als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter für den Dienst im Museum Dr. Walter Hentschel beigegeben ist.

Haarlem

Das unter der Verwaltung einer privaten Gesellschaft stehende Kunstgewerbemuseum in Haarlem, das unter seinem bisherigen Leiter, Otto van Jassenbroek, verschiedene sehr wertvolle Ausstellungen internationaler Art einrichtete, erhielt in der Person des Herrn W. Penaat einen neuen Direktor. Otto van Jassenbroek legte das Amt nieder, da mit den ihm zur Verfügung gestellten Geldmitteln er keine Ankäufe von wesentlichem Werte vornehmen konnte. W. Penaat ist der Begründer der niederländischen „Vereinigung für Zier- und Gewerbekunst", deren langjähriger Vorsitzender er war. Mit Berlage half er als dessen Schüler an der Reinigung und Vereinfachung des modernen Möbelstils in Holland. H.

Hamburg

Kunsthalle. Die Abteilung moderner Malerei erhielt kürzlich mit zwei Bildnissen von Eduard Munch aus den Jahren 1919 und 1921 einen bedeutenden Zuwachs, der um so höher anzuschlagen ist, als damit zum erstenmal Werke dieses nordischen Meisters in den festen Besitz der Kunsthalle übergehen. Die beiden schon vorhandenen Munchs „Mädchen auf dem Bett" und „Landschaft", beide aus einer früheren Schaffensperiode hängen nur als Leihgabe in der Sammlung und können ebensobald jederzeit abgerufen werden wie die „Mädchen am Wasser"

(heute Lübeck, Behnsches Haus), die die Kunsthalle als Leihgabe besaß. Die beiden Bildnisse füllen daher eine Lücke aus, die um so schmerzlicher war, als der Kampf um Eduard Munch längst zu einem Sieg Eduard Munchs geworden ist. Und doch liegt die Zeit, in der das Auftreten Munchs schwere Erschütterungen verursachte, noch nicht weit zurück. Dieser Kampf begann 1892 in Berlin und endete eigentlich erst mit der Kölner Ausstellung von 1912. Die Bedeutung dieses Kampfes für uns liegt darin, daß er über einen Kampf um Munch hinaus zu einem Kampf um die moderne Kunst geworden ist. 1892 mußte der Außenseiter Munch seine Bilder aus der Ausstellung in Berlin zurückziehen. Aber die sich anschließenden inneren Kämpfe in der Berliner Kunstorganisation (Gründung der Berliner Sezession) waren eine Vorbedeutung für den Richtungswandel. 1912 stand Munch im Mittelpunkt der Ausstellung. Von da ab ist er eine unbestrittene Größe, so daß wir heute kaum noch die anfängliche leidenschaftliche Ablehnung seiner Kunst zu begreifen vermögen. Die beiden Bildnisse, die die Kunsthalle erwerben konnte, ein männliches Bildnis von 1919 und ein weibliches Bildnis „Dame in Blau" von 1921 liegen diesseits dieses Schaffenskampfes, sie zeigen beide den reifen Munch in seinen fünfziger Jahren.

A. R.-H.

London

Durch den Tod der Frau Mond geht die Sammlung ihres Gemahls, des verstorbenen Dr. Ludwig Mond, an den Staat über. Mit Ausnahme von sieben Bildern besteht die Sammlung aus italienischen Meistern (Tizian, Mantegna, Palma, Fra Bartolommeo). Das wichtigste Bild ist die sogenannte „Dudley-Kreuzigung" von Raffael. Dann enthält die Kollektion eine „Madonna mit Kind" von Gentile Bellini und drei ausgezeichnete Werke seines Bruders Giovanni, Mantegna ist ein mächtiges Bild „Imperator Mundi" zugeschrieben.

Am 17. Mai ist das Testament des Earl of Carnarvon bestätigt worden, der am 5. April in Kairo im Alter von 56 Jahren gestorben ist. Er hinterließ ein Vermögen von £ 670 000. In einem der Kodizills übermacht er seine ägyptische Sammlung seiner Frau, begleitet von der Bitte, sie möchte ein Objekt dem Britischen Museum, ein anderes dem Ashmolean Museum und ein drittes dem Metropolitan Museum in New York schenken. Sollte es seine Gemahlin für notwendig finden, die hinterlassene Sammlung zu verkaufen, so soll sie zunächst der englischen Nation angeboten werden, und zwar für £ 20 000. B.

Mailand

Ein Geschenk von außerordentlicher Bedeutung ist Anfang Mai dem Staate gemacht worden. Für 5 Millionen kaufte in Paris der Komm. Trecani die berühmte Bibbia di Borso, die von der Königin Witwe, von Österreich, Zita, auf den Markt gebracht worden war.

Diese Bibel wurde im Jahre 1455 vom Herzog von Ferrara, Borso d'Este, den Miniatoren Taddeo Crivelli und Franco de Russi zur Ausschmückung übertragen; außer diesen arbeiteten Giovanni da Lira, Cristoforo Mainardi, Giovanni da Gaibana, Giovanni Tedesco daran. P. P. Moroni schrieb den Text auf speziell zu dem Zweck in Bologna bereitetem Pergament; der kostbare Einband allein, der mit vergoldeter Silbereinrahmung und Schlössern verziert ist, kostete den Herzog 50 Golddukaten, während der Fürst den Miniatoren eine Summe zahlte, die in heutiger Währung 16500 Lire ausmacht. Im Jahre 1859 wurde die Bibel zusammen mit zwei anderen codici estensi, dem Breviario Romano und dem Officio Della Vergine vom Erzherzog Franz Ferdinand nach Wien gebracht und als sein Eigentum durch die florentinische Konvention 1868 bestätigt. Als sich 1920 Österreich bereit erklärte, die Italien entwendeten Kunstwerke zurückzuerstatten, befand sich diese Bibel nicht mehr auf österreichischem Boden, da sie Karl I. nach der Schweiz gebracht hatte, und nur vermittels dieser großmütigen Handlung eines privaten Mailänder Industriellen ist dem italienischen Staate es möglich geworden, dieses wertvolle und einzigartige Werk zurückzugewinnen. A. C.

Ausstellungen

Große Berliner Kunstausstellung

Charakterisierte es die Akademieschau, daß in ihr alle wesentlich gegenwarthaften Richtungen koaliiert und nur die extrem gestrigen und die extrem zukünftigen Tendenzen ausgeschieden waren, so haben sich nun auf dieser anderthalb Tausend Nummern zählenden Veranstaltung eben die Outsider von rechts und links zusammengefunden. So lebt denn diese hypertrophe Glaspalast-Bilderanhäufung (soweit nicht nur als Dreingabe zum anschließenden Vergnügungspark oder als Appetitreizung für Würstchen und Kaffee mit Kuchen betrachtet) recht eigentlich von dem pikanten Gegensatz der beiden Lager. Manch Unentschiedener ist da zu beobachten, den es alleweil hinüber und herüber treibt, der, auf beiden Seiten angeödet, auf der jeweils anderen „doch wenigstens" Leben oder „doch wenigstens" stoffliche Erkennbarkeit zu finden hofft. Wie in der Politik, leben hier beide antipodischen Parteien vom Kontrast. Es ist der erzieherische Wert dieser Ausstellung, daß sie von jedem ein (wenn auch uneingestandenes) Bekenntnis erzwingt. Die Qualitätsfrage tritt hinter die der Orientierung zurück. Es ist der erzieherische Mangel dieser Ausstellung, daß sie es dem gerade hier verkehrenden breitesten Publikum so leicht macht, sich an der platten, sentimentalen Illusionsmalerei wohlzutun, oder aber snobbistisch „für" das Rebellische zu sein, — ihm je-

doch gerade jene Gestaltungen entzieht, an denen es sein Sehen und Erleben zu bilden vermöchte. Diese Konstellation wechselseitiger Abschreckung ist nicht sehr fruchtbar, — es sei denn für eine schmale Schicht innerlich schon mit dem konventionellen Begriff von Kunst zerfallener Betrachter, denen der experimentelle Elan der „Novembergruppe" die Zuversicht gibt, daß trotz Klamauk und Gebastel hier (oder doch hier entlang) eine Rettung vor der Kunstheuchelei in eine freiere Region führen könne.

Was auf der Seite der Gestrigen, in der Abteilung des Vereins Berliner Künstler geradezu ergrausen macht, ist gewiß nicht die Zugehörigkeit zu abgelebten Stilformen, nicht die geringe technisch-sensitive Qualität des Durchschnitts, nicht das Fehlen jeder aus Vergangenheit aufragenden Persönlichkeit, — sondern ist die mannigfaltige Verlogenheit dieser kaum je schlichten, meist schielenden, gespreizten, symbolistisch oder mindestens sinniglich aufgemachten Schwarten. Das Epigonentum guckt fratzenhaft aus allen Rahmen, räkelt sich auf den Postamenten. Der zieht Hodler in Wandervogelklima ab, Jener schmiert einem Leistikowstimmungen faustdick unter die Nase, ein Dritter kopiert schematisch die Äußerlichkeiten und Wuchtgebärden einer modern-gedrängten Skulpturform. Das bescheidentlich Echte verschwindet zwischen lauter Trivialität und Schmissigkeit fast ganz. Nicht mal das Handwerkliche hat auch nur Redlichkeit der Mache. Staffens mythologisch geschminkte Opernbilder stellen einen Rekord geschmacklicher, geistiger und technischer Verrohung auf; es verlohnt, sich dies äußerste Beispiel zu besehen. Natürlich zeigt sich da und dort ein reiner Zug, — das Ganze ist ein ungeheurer Kunstfrevel. Baluscheks imponierendes Zeichnen, sein nicht unphantastischer, menschlich angetriebener Realismus, dem hier ein Saal gewidmet ist, hebt sich weit aus dieser Umgebung ab, von deren Kunstauffassung ihn eine Welt trennt.

Bei der „Novembergruppe" demgegenüber eine unabsehliche Menge von Einfällen, die manchmal nur Schnurre, manchmal Kalkül, extravaganter Trick oder konstruktive Ideologie sein mögen, aber jedenfalls Leben in die Bude bringen, vorwärts treiben und intelligent zu Intelligenten sprechen. Natürlich auch hierbei offensichtlich Mitläuferisches, Aufgeblasenes, Vulgäres. Natürlich zappelt das alles etwas krampfhaft, um sich der Gefahr des abstrakt-pedantischen Akademismus zu erwehren. Vieles ist nicht höher zu werten denn als bizarre Ornamentik, und oft steckt hinter aller Negation gewohnter Anschaulichkeit nur ein raffinierter Tapezierer. Trotzdem: diese Ausstellung strotzt von Witz, von Impuls, von Sachernst. Insgesamt drängt Überzeugendes wie Dubioses, Experimentelles wie Ausgeschliffenes zu neuen Küsten hin. Sobald man an das isolierte, heimschmückende Gemälde denkt, verfehlt man den Sinn eines Suchens, das alle Materialien, alle Anwendungen, alle Dimensionen mobilisiert, um dem Stoff der Welt Prägung zu geben. Ironisches und höchst Logisches wirken hier gemeinsam. Wolkenkratzer, practical joke, Bild, Filmstreifen, Skulptur, Bühnenform sind nur Seiten einer und derselben Aufgabe. Es ist Humor bei der Sache und Präzision, Verspieltheit und dogmatischer Fanatismus. Es ist Gruppengeist zu spüren und gleichwohl genug Individuelles zu beobachten (obwohl die Hängmethode es erschwert, die Persönlichkeiten scharf zu erfassen). Bernh. Klein, Dexel, Kampmann, F. Clausen, J. Puni, Gösch, Herzog, Röhl, Strunke, Mintschin, Zalit, Tschaikoff, Charchonne, — ich greife einige Namen heraus, die in diesem Geprassel mir künstlerischer Begriff zu werden vermochten, — Künstler von ganz verschiedener Art, deren nähere Charakteristik anderer Gelegenheit aufgespart bleiben muß. Ein Hauptwert der Ausstellung besteht in ihrer architektonischen Abteilung, in der besonders auch holländische Bauideen anschaulich werden. Mies van der Rohe, die Luckhardts, Stam und Taut fesseln hier am stärksten. Ein Brunnen Bellings wird im wasserlosen Modell nicht ganz verständlich, auch einige „dreidimensionale Bühnenplastiken" etwa werden erst in der Praxis das hier erregte Interesse zu bestätigen haben, ebenso Gräffs Filmkompositionen. Anderes, wie N. Brauns Lichtkonstruktionen, die sich quietschend (?) bewegen, wirkt plump. Zwischen variationsreichen und absichtsvoll asketischen Methodisierungen sprechen dann Boguslawskajas und Tschelitscheffs Figuren oder die farbschönen, schlicht erzählenden Seidenbilder von Beyer-Schill wiederum unmittelbar an. Es ist mitsamt Humbug und Formalistik jedenfalls eine tolle und volle und nicht liedlose Welt, die sich da auftut. —

(Die Abteilung für angewandte Kunst des Bundes deutscher Architekten zeigt allerlei Hübsches von modernem Ladenniveau. Die Steingutfabriken Velten-Vordamm tun sich hervor. Aber man kann angesichts der die Grenze zwischen Kunst und Kunstgewerbe aufhebenden Versuche der Novemberleute davon nicht ernstlich reden.) Willi Wolfradt.

Alte deutsche Graphik im Stadtmuseum Bautzen

Das Stadtmuseum in Bautzen hat auf die mannigfachen Vertreter moderner Kunstrichtungen jetzt eine kleine aber illustre Versammlung alter deutscher Meister der Graphik in seinen Ausstellungsräumen folgen lassen, die — aus Bautzener Privatbesitz (Sammlung F. Wirth-Bautzen) stammend — zwar weder umfangreich noch vollständig zu nennen ist. Was sie jedoch wertvoll macht und ihr öffentliches Auftreten

rechtfertigt, iſt der Umſtand, daß ſie in guten und bezeichnenden Originalwerken den geſamten Entwicklungsverlauf der alten graphiſchen Kunſt vom Aufgang bis Niedergang annähernd widerzuſpiegeln vermag.

Ein weiter Bogen ſpannt ſich vom älteſten zum jüngſten Blatt der Sammlung, von einem Holzſchnitt des 15. Jahrhunderts, der mit holprig-primitiven Linien und bunter Ausmalung die Marter des heiligen Alexander in kindlich-rührenden Zügen feſthält, zu einem Stich des Melchior Lorch von 1550, der einen „Gekreuzigten Mann“ (B. 8) nach Michelangelos Vorbild als leidenſchaftlich-erregte triumphale Barockfigur in der ſilbergrauen Tonſkala einer äußerſt verfeinerten Stechweiſe ſchildert. — Zu den erſten vollentfalteten Blüten der jungen deuſchen Graphik gehören Martin Schongauers Kupferſtiche, von denen die Sammlung eine ganze Anzahl beſitzt, darunter die Paſſionsfolge. Die „Gefangennahme Chriſti“ (B. 10) z. B., ein alter Druck auf Ochſenkopfpapier, läßt alle Reize meiſterlicher Originalarbeit ungeſchmälert genießen, ganz abgeſehen von der Schönheit ſpätgotiſchen Stilempfindens, das ſich im krauſen Geflecht feingliedriger Formen und verſchlungener Liniengänge ausſpricht. Bei allen, die dann aus Schongauers Kunſt geſchöpft haben, bleibt der Abſtand von ihrem Vorbilde deutlich wahrnehmbar. Albert Glockenton gehört zu denen, die Schongauers große Kreuzigung als eins der bedeutendſten und allgemein bewundertſtenBlätter auf das ſorgfältigſte nachgeſtochen haben (B. 15). Doch auch der alte wohlerhaltene Druck der Sammlung mit dem Monogramm A G verſehen, zeigt die mechaniſche und vergröbernde Arbeit des Nachahmers. Ganz ſchlagend wird der Qualitätsunterſchied aber da, wo Glockenton, zwar in Anlehnung an denſelben Meiſter, jedoch mit gewiſſer Selbſtändigkeit arbeitet, ſo im „Chriſtus in der Vorhölle“ (B. 12), wo Kompoſition und Einzeltypen übernommen ſind, doch in der Durchbildung des Ganzen etwas überaus Hölzern-Naives, eine phantaſiearme Spärlichkeit fühlbar wird. Bleibt Glockenton ganz in der Nachahmung eines Größeren ſtecken, ſo bedeutet Matthäus Zaſinger einen wichtigen Schritt vorwärts. Von ſeiner Kunſt gibt die Sammlung nur einzelne, aber vorzügliche Koſtproben: Die „Heilige Urſula“ (B. 10), noch ganz in der blumenhaften Zartheit ſpätgotiſcher Frauentypen, nur weicher, gerundeter als etwa Schongauers „Heilige Agnes“. In dem großen Blatt: „Königsſöhne ſchießen auf den Leichnam ihres Vaters“ (B. 4) ſteckt bereits die Formenkraft der Renaiſſance. Die Durchbildung der menſchlichen Geſtalt verrät Dürers Einfluß. Dürerſche Arbeiten, wie etwa das „Fräulein zu Pferde mit Landsknecht“ und „Der Spaziergang“ oder auch frühe Blätter der großen Holzſchnittpaſſion, kommen als Vorbilder in Betracht. In der „Enthauptung der heiligen Barbara“ (B. 9) zeigt ſich Zaſingers überaus reizvolle und hauchfeine Landſchaftsbehandlung im beſten Lichte. Indem ſie reſtloſer Durchführung eine luftig-leichte Skizzenhaftigkeit vorzieht, verleiht ſie der ganzen Darſtellung etwas ungemein Sonniges und Lichtes. Überhaupt vermitteln die vorhandenen Exemplare den Eindruck eigentümlicher Blondheit, der Zaſingers Stiche kennzeichnet, aufs beſte.

Dürers Werk nimmt im Rahmen der Sammlung naturgemäß den größten Raum ein. Die vorhandene Auswahl Dürerſcher Blätter bietet wichtige und lehrreiche Entwicklungsakzente und gibt eine gute Vorſtellung von der großen Mannigfaltigkeit des Meiſters. „Der büßende Hieronymus“ (B. 61), ein ſelten ſchöner alter Druck, ca. zwiſchen 1507 und 1520, iſt der Glanzpunkt der Sammlung. „Die Eiferſucht“ (B. 73) wie ziſeliert auf dem vergrauten Papiergrund ſtehend, „Das kleine Glück“ (B. 78) in ungetrübter Linienklarheit ſind zugleich Qualitätsſtücke und wertvolle Entwicklungsetappen. Ein Blatt, wie „Der Gewalttätige“ (B. 92) mit ſeiner alle Form durchbrechenden Leidenſchaftlichkeit, iſt ſeiner vereinzelten Stellung wegen höchſt intereſſant. „Der Schmerzensmann“ (B. 20) iſt gleich bewundernswert durch vollkommene Körperdurchbildung wie ſeeliſche Ausdruckskraft. Ein Rückblick auf Schongauers Paſſion gibt einen Maßſtab dafür an die Hand. „Das Wappen mit dem Totenkopf“ (B. 101), ein unübertroffenes Beiſpiel Dürerſchen Stofflichkeitsgefühls, kommt in dem vorliegenden durch Klarheit und Tiefe der Schwärzen ausgezeichneten Abdruck voll zur Geltung. Die drei Bildniſſe: Albrecht von Mainz (B. 103), Pirkheimer (B. 106), Erasmus von Rotterdam (B. 107) ſeien noch herausgegriffen als Beiſpiele von Dürers ſpäter und ausgereifter Porträtkunſt in den Jahren 1523 bis 1526. Sie zeigen, daß der monumentale Altersſtil des Meiſters ſich auch in der Graphik auswirkt, — ebenſo wie die „Apoſtel“ (Zeitgenoſſen der Münchner Altarflügel), in denen die Wandlung zum Barock ſich ſchon ankündigt. Ganz „andere Töne und freudenvollere“ klingen in den Holzſchnitten an, unter denen das „Marienleben“ wohl ſtets eine der leichteſten und begangenſten Brücken zur Dürerkunſt bleiben wird. Durch die gegebene Auswahl der Sammlung kommt der prächtige Holzſchnitt „Maria mit den vielen Engeln“ unmittelbar nach dem „Marienleben“ zu ſtehen und wirkt ſo wie eine nochmalige Zuſammenfaſſung desſelben. Es iſt ein hervorragend ſchönes Exemplar. Das alte Papier — mit dem Ochſenkopf und Caduceus als Waſſerzeichen — ſteigert durch ſeine warme Tongrundigkeit noch die äſthetiſche Wirkung des vollen, ſaftigen Schnittes.

Neben Dürer kommen auch ſeine Zeitgenoſſen und Epigonen zu Worte. Da ſind Schäuffeleins Holzſchnitte, die etwas Schülerhaftes nie ganz abſtreifen können. Daneben ſtehen Burgkmairs charaktervollere Blätter. Die Eiſenradierung

„Venus und Merkur" (B. 1) zeigt den seltsamen, in phantastischem Formenreichtum und wellig-bewegtem Linienspiel begründeten Reiz eines Blattes, das in seiner Art einzig dasteht. Ein unsignierter Holzschnitt mit dem „Grabmal Maximilians", ein vorzüglicher Probedruck, gehört zum „Weißkunig", wo er in der Ausgabe von 1775, S. 213 enthalten ist. Vom „Augsburger Fackeltanz" ist ebenfalls ein einwandfreies Exemplar vorhanden.

Der Nürnberger Ludwig Krug, eine unbekanntere und bescheidnere Größe, ist deshalb von Interesse, weil ihm von vielen Seiten her Anregungen kommen, die er mit Geschick einheitlich zu verarbeiten weiß. Von den „Frauen mit Totenkopf und Sanduhr" (B. 11) findet die eine in Dürers „Kleinem Glück", die andere unter den sog. „Hexen" ihr deutlich erkennbares Vorbild, von dem aber die zurückhaltende, fast steiflinige Modellierung abweicht, welche durch ihre Zartheit die Frauenakte in ein seltsames, fast milchigweißes Licht taucht. Diese Lichtbehandlung ist für Krug charakteristisch und rückt ihn von Dürer ab. Sie zeigt sich in der „Säugenden Madonna" (P. 13), die auch als Typus völlig undürerisch ist (das vorhandene Blatt ist ein jüngerer Abdruck), — stärker noch in der „Anbetung des Kindes" von 1516 (B. 1), wo sie beweglich, gleitend und zugleich ausgesprochen stimmungsbildend wirkt. Man wird dabei an Altdorfer oder an Baldungs „Heilige Nacht" in der Münchner Pinakothek erinnert. Krugs „Anbetung der Könige" (B. 2) weist ganz eindeutig auf die Niederlande, vor allem auf Lukas von Leiden hin und wirft ein weiteres Streiflicht auf die künstlerische Herkunft des unstreitig geschickten Eklektikers. Neben ihm tritt Altdorfers eigenstarke, malerische Art in einem Blatte, wie dem „Christopherus" (B. 54) abstandhaltend hervor. Auf die Kleinmeister, Georg Pencz und die Behams, hat der Sammler ein gewisses Gewicht gelegt. „Das Leben Jesu" (B. 30—54), die „Tobiaslegende" (B. 13—19) zeigen u. a., daß die plastische, in sich gesättigte Form der italienischen Renaissance im Mittelpunkt dieser Kunst steht, der spätgotische Feinfühligkeit ebenso wie Dürersche Ausdruckskraft abgehen. Die vorhandenen schönen Exemplare zeigen die präzise und höchst verfeinerte Stichweise, die den Blättern einen Schmuckstückcharakter verleiht, von der besten Seite und führen in den größeren Darstellungen — „Sophonisbe" (B. 82), „Artemisia" (B. 84) — Vergröberung und Verfall deutlich vor Augen. Auch Hans Sebald Behams Apostelfiguren neben die Dürerschen, — oder „Nessus und Deianira" (B. 108), etwa neben den „Gewalttätigen" gehalten, wirken erstarrt und schablonenhaft. Bei Heinrich Aldegrever zeigt sich der Niedergang überzeugend als Manierismus. Ein wundervolles Blatt besitzt die Sammlung in seinem „Barmherzigen Samariter" von 1534 (B. 42), — von silbrigem Liniengekräusel übersponnen gewinnt es eine fast arabeskenhafte Schönheit. Die modisch eingekleidete Sophonisbenszene (B. 62) liefert in ihrer überfeinerten Art einen interessanten Gegensatz zu ebenderselben Darstellung des Georg Pencz. In Einzelbeispielen der Hopfer, Ladenspelter, Lautensack, Virgil Solis, Stimmer, Lorch u. a. m. sieht man die große graphische Kunst zu Ende gehen. Ihr Gehalt schwindet zusehends. Die Aufmachung drängt sich nach barocker Weise in den Vordergrund, die strenge Form löst sich in spielerisches Formengeplänkel auf.

Die Ausstellung schließt zuletzt recht charakteristisch mit einem Bukett zierlicher Ornamentstiche ab, jenen aus Ranken, Früchten und Blüten geflochtenen, von Putten und Satyrn belebten Phantasiegebilden, die allein noch der Symmetrie gehorchen.

Und so verdient ein besonders vorzügliches Blatt des Theodor de Bry, eine Art Ex libris mit Wappenschild in reicher, aus Blumen und Insekten gebildeter Rahmung, die ein außerordentlich geduldiger und empfindlicher Stichel aus dunklem Grunde herausarbeitete, in ästhetischer wie stilgeschichtlicher Beziehung hier den Platz einer sprechenden Schlußvignette.

Dr. E. v. Watzdorf.

Die Heidelberger Ausstellung der Romantikerfamilie Schmitt

Es ist ein seltener Fall, daß man die Entwicklung der Kunst in einer Malerfamilie einer deutschen Stadt durch ein Jahrhundert verfolgen kann, ohne dabei weiter zu greifen als vom Vater auf den Sohn. Die Heidelberger Romantikerfamilie Schmitt, der die diesjährige Sommerausstellung des Heidelberger Kurpfälzischen Museums gewidmet ist, nimmt als Malerfamilie ihren Ausgang bei Georg Philipp Schmitt (1808—73) und endet mit dessen Sohn Guido Schmitt (1834—1922). Als weitere Glieder gehören ihr an G. Ph. Schmitts jüngerer Bruder Franz (1818—1898) und Guidos Bruder Nathanael (1847—1918). Ihr aller Lehrer war G. Ph. Schmitt, der somit auch im Mittelpunkt der Ausstellung, die das gesamte obere Stockwerk des Museums umfaßt, steht. Im Treppenhaus sehen wir die Köpfe der bedeutendsten Gelehrten der Heidelberger Universität, in den vierziger Jahren entstanden, teils in Sepia, teils zum Vorteil einer kräftigeren und lebendigeren Darstellungsweise in Federzeichnungen. Aber diese Porträts, denen sich im ersten Raum noch ausgezeichnete in Öl anschließen, sind doch eigentlich ein Nebenweg, den Georg Philipp einschlug. Daß, trotzdem seine besondere Begabung auf anderem Gebiete lag, dennoch ganz hervorragende Porträts entstehen konnten, lehrt das schlichte Bildnis seines Vaters von 1839. In der Landschaftskunst, die ihn am stärksten anzog und die leider sein allmächtiger Münchner Lehrer Cornelius in ihm zu unterdrücken suchte, sehen

wir ihn von der allerbeſten Seite. Da ſind einmal die feinen Aquarelle ſeiner Heimat Wolfſtein, echt romantiſch und doch vorausgreifend beſonders in der Erhabenheit des Aufbaus und in der Geſchloſſenheit der farbigen Bindung (Wolfſtein im Lautertal, 1831). Faſt noch weiter gehen die wenigen Landſchaften in Öl, Waldwinkel voll flutendem Sonnenlicht und dämmernden Schatten. In geſchickter Weiſe ſind derartige kleine Bilder neben faſt gleichzeitige ſeines Sohnes Guido gehängt. Die Ähnlichkeit iſt frappant und man weiß nicht, ſoll man mehr die Friſche des 45jährigen oder die ſtarke, frühe Begabung des 19jährigen bewundern (zwei Landſchaften von 1853 mit ähnlichem Motiv). In einem kleinen Kabinett lernen wir ihn als Schöpfer eines romantiſchen Stillebens kennen. Es ſind erleſene Stücke, meiſt feingliedrige Pflanzen, die ſich in zarter Veräſtelung von ſchwarzen Gründen abheben. Gern verbindet er das Stilleben mit der Landſchaft, ſo eigenartige und einzigartige Reize ſchaffend (Der Brautkranz, 1856). Der größte Saal zeigt ihn, den Cornelius-Schüler, von der Seite der religiöſen Hiſtorien- und Monumentalmalerei. Werke echt nazareniſcher Kunſt, feierlich und erhaben, ſtehen ſie doch nicht auf der gleich hohen Stufe wie etwa die Landſchaften. Es fehlt bisweilen die rechte Urſprünglichkeit, das Eigene. Er iſt eben hierin ganz Kind ſeiner Zeit. Aber man kann das große Bild „Die Verlobung des jungen Tobias“ (1830) getroſt den bedeutenden nazareniſchen Schöpfungen zur Seite ſtellen, beſonders, wenn man die Jugend des Künſtlers berückſichtigt. — Der Einfluß Georg Philipps auf die übrigen Familienmitglieder war groß. Von ſeinem Bruder Franz ſehen wir das prächtige Selbſtporträt, das ſich, ganz wie häufig die Porträts von Georg Philipp, von einer romantiſchen Waldlandſchaft abhebt. Auch die frühen Stilleben von Franz bewegen ſich ganz in den Bahnen ſeines Bruders, bis er, nach wenigen Jahren, die romantiſche Art verläßt und zum Realismus übergeht. So entſtehen etwa in den fünfziger Jahren Stilleben, die in ihrer Naturnähe die Arbeiten jenes übertreffen. — Nathanael, der zweite Sohn Georg Philipps, weicht am ſtärkſten von der romantiſchen Linie ab. Seine Porträts ſind von einer gewiſſen Monumentalität, freilich oft auch faſt zu konventionell. Neben warm empfundenen Bildern (Porträt ſeines Vaters, 1872) ſehen wir reine Repräſentationsſtücke (Cornelie von Ammon, 1887), die aber durch die Brillanz der Farbgebung ſehr beſtechen. Die Ausſtellung zeigt ihn in einer Fülle von Porträts von ſeiner beſten Seite. Beſondere Beachtung verdienen aber auch ſeine Landſchaften, die allerdings, da ſie im Korridor hängen, der Aufmerkſamkeit leicht entgehen können. Hier ſei beſonders das „Neunkirchener Hüttenwerk“ (1894) erwähnt, ein Motiv, deſſen Schönheit erſt ſpätere Maler erkannten. Bemerkenswert iſt ferner, daß er als einer der erſten auch die maleriſchen Reize von Barockbauten, wie ſie ſein Aufenthaltsort Saarbrücken bot, auf einer Reihe von Bildern feſthielt. — Mit Georg Philipps älteſtem Sohne Guido fand die Generation ihren Abſchluß. Er iſt Romantiker von ſeinen außerordentlich frühen Anfängen bis zu ſeinem Tode. Die Ausſtellung vermittelt einen guten und für viele wohl überraſchenden Überblick über ſein Schaffen. Wir ſehen ganz frühe Aquarelle, wie die Verkündigung von 1847, und verſchiedene Bildniſſe ſeiner Geſchwiſter, die der 14- und 15jährige ſchuf, fein in den Farben, maleriſch von zarter Innigkeit. Bald wendet er ſich der Ölmalerei zu (Schweſter Eliſe, 1852), er wetteifert in der Landſchaft mit dem Vater (Lichtung im Kaſtanienwald, 1853), bis ſchließlich 1859 jenes ſchlichte Kinderbildnis ſeines Bruders Nathanael entſtand, mit dem er nach England ging und das dort ſeinen Ruhm begründete. Es iſt bedauerlich, daß die Zeitverhältniſſe es nicht geſtatteten, die engliſchen Jahre Guidos, die einen ungeahnten Höhepunkt ſeines Schaffens bedeuteten, im vollen Umfang zur Geltung zu bringen. Immerhin ſehen wir einige ſeiner berühmten Kinderbilder (u. a. Lady Evelyn Campbell, 1860) und als bemerkenswerteſtes den „Blick in der Grafſchaft Kent bei Seven Oaks auf die Ebene“ (1871), eine jener bedeutenden engliſchen Landſchaften, die bei aller romantiſchen Auffaſſung techniſch und maleriſch von unleugbarer Originalität ſind und die gleichzeitige deutſche Landſchaftsmalerei weit überragen. Wie friſch Guidos Kunſt bis in ſein hohes Alter hinein blieb, zeigen abendliche Bilder des Klingenteiches zu Heidelberg, ſeines Wohnſitzes, auf denen die feuchte Atmoſphäre jener Gegend echt romantiſche Stimmungen entwickelt. — Die Ausſtellung, zu der die Familie Schmitt-Honold in dankenswerter Weiſe wertvolle Stücke beigeſteuert hat, iſt eine der beſten ſeit der großen Romantikerausſtellung 1919. Der Leiter des Muſeums, Dr. K. Lohmeyer, hat weder Mühe noch Zeit geſcheut, um einen wirklich klaren und in ſeiner Ausprägung durchaus neuen und anregenden Überblick über die Malerfamilie Schmitt zu geben. Werner Schmidt.

Kunſtpflege in Saarbrücken

„Die Vereinigung der Kunſtfreunde an der Saar“ nimmt ſich mit Energie der Kunſtpflege in der Saargroßſtadt an. Über zwei bemerkenswerte Ausſtellungen iſt ein knappes Wort zu berichten. — Saarbrücker Kunſtgewerbler (Joſefine Vieler, A. Lung, Richter-Engel, L. Utſch, M. Münſter, A. Lomeyer, Serr und Elitzer) zeigten in geordneter Auswahl Bunt- und Weißſtickereien, Klöppelarbeiten, Edelmetallarbeiten und handgebundene Bücher. Es iſt erfreulich, das in unſerm ſo iſolierten Landesteil auch im Kunſtgewerbe Perſönlichkeiten mit eigener Note am Werke ſind, der überall beliebten ſchablonen-

haften Kitscharbeit, Werte solider Handarbeit entgegenzustellen. — Der Kasseler Professor Ewald Dülberg ermöglichte uns in einer Ausstellung seiner Holzschnitte einen trefflich orientierenden Überblick über sein graphisches Werk aus den Jahren 1914 bis 1922. Man gewinnt den Eindruck, daß hier ein emsiger und starker Techniker, zugleich aber auch eine individuell ausgeprägte geistige Potenz an der Arbeit ist.

H. Ginzel.

Dresden

Bei Arnold lädt eine Kollektion Bernhard Hoetgers zur Nachprüfung eines meist längst gefällten Urteils ein. Plastischen Stil hat man ihm nie abgesprochen. Daß er in allen Stilen geplastikt hat, wird ihm vorgeworfen. Die hier gebotene Übersicht, die bis zum Jahre 1910 zurückgeht, bestätigt das Urteil, führt es aber noch einmal hinunter zur spontanen Anerkennung des wirklichen Plastikers, der in all seinen Wandlungen die Stile benützt, um mittels ihrer seinem Material das am tiefsten treffende Gesetz abzulauschen: Schwere, Schärfe, Monumentalität, Plumpheit, manchmal einige Grazie. Man weiß, daß Rodin und Ägypten, die Antike und primitive Klobigkeit hier Pate gestanden haben — man spürt aber auch die tiefen Gründe solcher Patenschaft, die mit dem wirklich nicht schwierigen Hinweis auf Beeinflussung und Herkunft keineswegs erledigt sind. Immer adelt und belastet hohe Kultiviertheit das Werk dieses Künstlers, aus der heraus ernster Wille zum Stil solche epigonale Prägung notwendig annehmen mußte. Die beigehängten Kohlezeichnungen, mit weniger Prätention und mehr spontanem Impuls hingesetzt, führen unter diese — darf man hier sagen — tragische Sphäre der Bewußtheit hinunter ins reine Weben formaler Anschauung.

Was von seinem schweren, stilbedrängten Wollen erstickt wird, lebt ungebrochen und anmutig in den Figuren Ruth Schaumanns: die Innigkeit. Diese junge Münchnerin stellt einige Majoliken, Tonstatuetten und Holzplastiken aus, die voll bezwingender Melodik der Linie von entgegengesetzter Seite zum Stil gelangen. Nicht strenge Hieratik ist sein Wesen, sondern warme Empfindung, die sich fromm und träumerisch und manchmal leise bebend in höhere Rhythmen schwingt. Formal lebt dieser Stil aus leiser Gegenwendung plastischer Teile, markiert sich in zarter Wellung bindender Linien und Konturen. Die schwer im Block belassene Holzmadonna birgt noch ungehobene Schätze bildnerischer Gestaltung — tiefer Reiz dieser Kunst überhaupt, dem eine Herbheit in Bewegung und Gebärde entgegnet. In den Majoliken treibt diese Verhaltenheit aus zu schwingendem Kontur und farbglänzender Linie, der Ton wieder saugt sie ein zu leiser Schwermut, voll tiefer Wärme der Rundung. Vor allem die Herbe dieser Kunst läßt weiteren Aufstieg zu großer Gestaltung, die letzte Reste mädchenhafter Empfindsamkeit überwinden mag, erwarten.

Lebendige Wärme webt auch in den Aquarellen, die Ludwig von Hoffmann als letzte Ernte zeigt. Italien hat sie ihm gegeben: die einfachen und doch so reichen Landschaften „Florenz" tragen das tiefe harmonische Glück dieses Aufenthalts. Von ihnen hat sich ein Schimmer durchwärmenden Naturglücks auch in die übrigen Blätter ergossen, die wie „Quelltrunk", „Herbst" u. a. in den von früher gewohnten Stil dieses Künstlers zurücksinken. Und hierin deutet sich ein fruchtbarer Weg an, der ohne Aufgabe erkämpften Stilniveaus zu größerer Weite und Freiheit führen mag. In all diesen Blättern blüht eine neue Tonigkeit der Farben, harmonisch eingebaut die neue freier strömende Melodik der Linie, die ganz besonders in dem schönen Blatt Adria reich und leuchtend aufbricht. Neue Lebendigkeit, die man gerade bei stilbewußten Künstlern freudig wahrnimmt.

Die Ausstellungen des Sächsischen Kunstvereins legen immer bedenklicher die Frage nahe, ob es wirklich Pflicht oder überhaupt nur erlaubt ist, Mittelmäßigkeiten und weniger als dem den Weg zur Öffentlichkeit und Verkauf zu bahnen, zu unehrlicher Lebensführung also, wo tüchtige Arbeit, ohne Eitelkeit und Selbstbetrug geleistet, dem eigenen menschlichen Werden frommen, die Gemeinschaft vor traurigen Klekssereien und die Kunst vor Blasphemien bewahren könnte.

Noch soll hier von einer neuen Gründung berichtet werden, die für das Dresdner Kunstleben wirkliche Bereicherung verspricht. Die „Fides G. m. b. H.", eine von wirtschaftlich bedrohten Ständen ins Leben gerufene Verkaufsvermittlung, gliedert sich eine Neue Kunstabteilung an, die sich zur Aufgabe setzt, „das Schaffen der jungen Künstler, schöpferisch und menschlich bedeutsame Kunstäußerungen jeder Art und Zeit und damit zugleich das latente und öffentliche Interesse des am geistigen Leben der Gegenwart irgendwie teilnehmenden Kreise tätig zu pflegen." Außer dem Vorteil einer neuen ständigen Ausstellung für Dresden, die unter der Leitung Rudolf Probsts Niveau verspricht, darf man von dem besonderen Plan der Unternehmen regelmäßige stattfindende Kunstschauabende zu veranstalten, viel erwarten. Hier sollen „dem Publikum die lebendigsten Werte zeitgenössischen Schaffens unmittelbar zugänglich gemacht und den Interessenten zu einer künstlerisch lebendigen Umgebung verholfen werden". „Der Strom zwischen Schaffenden und Publikum soll dadurch ständig in Bewegung erhalten werden." Man spürt aus diesen Ankündigungen neuen Atem nicht nur ins Geschäftliche des üblichen Kunstbetriebs blasen und sieht der ersten Veranstaltung dieser Gesellschaft, die in der Zinzendorfstraße günstige Räume gefunden hat, mit Erwartung entgegen. Dr. O. S.

Glasgow

In der MacLellan-Galerie findet mit Unterstützung der niederländischen Regierung soeben eine Ausstellung moderner holländischer Kunst statt, ein Gegenbesuch zu der vor zwei Jahren im Haag abgehaltenen Schau schottischer Malerei. Die Ausstellung umfaßt 119 Gemälde, 34 Radierungen und 18 Bildhauerwerke. Das Städtische Museum kaufte drei Werke an: Corsikanische Landschaft von L. Schelfhout, holländische Flußlandschaft von D. Nyland und einen Marabu aus Bronze von T. Visser. H.

Hamburg

Kunstverein. Alle Kabinette des Hamburger Kunstvereins gefüllt mit Aquarellen des Lübecker Malers Alfred Mahlau ist eine etwas gleichartige Kost, die zum Nachteil des Malers das Monotone seiner Produktion etwas zu reichlich betont. Die beim Einzelobjekt wirkungsvolle Monotonie seiner norddeutschen Kanal- und Dünenlandschaften wird durch die Art der Ausstellung zur Langeweile verballhornt. Man muß sich über die Grenzen des Talentes klar werden, nicht jeder, der im Rahmen anderer vollauf besteht, verträgt eine Kollektivausstellung, eine Ausstellung, die bei dem hier vorliegenden monotonen Material noch dadurch schematisiert ist, daß sie bei den flachen Landschaften anfängt und zu hügeligen Landschaften übergeht! Mahlau verträgt eine solche Ausstellung nicht. Er ist ein feiner Zeichner, der, sparsam in Material und Technik, die Farbe als Stimmungsmoment mitklingen läßt, dem aber doch die Zeichnung in flüchtiger spitzstrichiger Manier Wesensausdruck des landschaftlichen Inhaltes ist. Eine Gruppe phantastischer Landschaften zeigen ihn als sinnigen Humoristen. A. R.-H.

Köln

Im neuen Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums sind zur Zeit Handzeichnungen, Aquarelle und Skizzen des Kölner Rokokomalers Anton de Peters, 1725—1795, ausgestellt. Zierliche Frauengestalten, reizvolle allegorische und mythologische Szenen in der Richtung des Fragonard oder Greuze, der er sich während seines Pariser Aufenthaltes angeschlossen hatte, Genreszenen im Geschmack des Brouwer oder Ostade, wohl veranlaßt durch seine Brüsseler Zeit. In anderen Studien sind Einflüsse Rembrandts sowie italienischer Barockmeister in bald leichterer, bald reiferer Art verarbeitet. Einzelne Folgen lassen seine Werke von den ersten Skizzen bis zur reifen Durcharbeit verfolgen. Nach Ausbruch der französischen Revolution kehrte de Peters nach Köln zurück, befreundete sich mit dem Kanonikus Wallraf, dem Begründer des obengenannten Museums, mit dessen Sammlung die ausgestellten Arbeiten in den Besitz der Stadt Köln gelangten. Im ersten Raume sind Radierungen de Peters, ferner von Le Vasseur und Chevillet zur Schau gestellt, welche die Wertschätzung de Peters bei seinen Zeitgenossen bekunden.

Mailand

Die Eröffnung der ersten Internationalen Ausstellung für Dekorative Kunst hat, mit der Teilnahme des Kronprinzen Umberto, in der Villa Reale zu Monza stattgefunden. Außer Italien, das durch fast alle Regionen vertreten war, stellen folgende Länder aus: Belgien, Czecho-Slovakei, England, Frankreich, Holland, Norwegen, Österreich, Polen, Rumänien, Schweden, Ungarn. Aus Deutschland stellten nur Münchner Radierer aus.

Da das Eröffnungsdatum von Rom aus gewünscht wurde, so konnten verschiedene Abteilungen nicht vollkommen fertig sein, und am Tage der Vernissage sahen wir mehr geschlossene Kisten als ausgestellte Kunstwerke Ausführlicherer Bericht darum erst später. A. C.

Paris

Die in Frankreich lebenden holländischen Maler haben sich zu einer Gruppe „La tulipe" zusammengeschlossen, die soeben in der Galerie „Artes" ihre erste Ausstellung abhält. Die Eröffnung erfolgte in Gegenwart des holländischen Gesandten. Man sieht u. a. Werke von Eekman, Niekerk, Wiegman, van Stolk. H.

Salzburg

Das Museum Carolino Augusteum, das erst jüngst seine stark besuchte Gedächtnisausstellung für Johann Bernhard Fischer von Erlach geschlossen, hat für Mitte Juni eine Ausstellung von Bildnissen (Ölgemälden, Aquarellen und namentlich Miniaturen) aus Altsalzburger Privatbesitz vorbereitet, die viel Unbekanntes zutage gefördert hat. Auch diese Ausstellung ist in der lichten, ausgezeichnet geeigneten Galerie über den sogenannten „Dombögen" untergebracht, welche die alte erzbischöfliche Residenz mit dem Ruperti-Oratorium des Domes verbindet und einen köstlichen Ausblick auf den Residenzplatz, den Domplatz und über die alte Stadt hinüber bis zu den Höhen des Gaisberges gewährt.

Von Künstlern und Gelehrten

Dem verdienstvollen Kunstforscher und Heidelberger Museumsdirektor Karl Lohmeyer hat die philosophische Fakultät der Universität Heidelberg den Dr. h. c. verliehen. Lohmeyer ist nicht nur der eigentliche Begründer des Kurpfälzischen Museums, das eines der reizvollsten dieser Art ist, sondern hat sich auch durch seine Forschertätigkeit auf dem Gebiet des deutschen Barock und durch seine hervorragenden Veröffentlichungen über Balthasar Neumann um die deutsche Kunstwissenschaft in nicht alltäglichem Sinne verdient gemacht. — In Amsterdam starb Willem Witsen, der mit Haverman, Karsen, van Looy, Toorop

in den achtziger Jahren die Gegenbewegung gegen den Haager Impressionismus einleitete. Er war ein sparsames, schüchternes Talent, das sich am gemäßesten in Radierungen landschaftlichen Inhalts auslebte.

Neue Bücher

Emil Ludwig, Rembrandts Schicksal. Ernst Rowohlt Verlag. Berlin 1923.

Wer nicht Kunstwissenschaft sucht, den muß dieses Rembrandt-Buch Emil Ludwigs begeistern. Denn es gibt — gestützt auf einwandfreie Tatsachen — den Ablauf eines Künstlerlebens, das in seiner Art gewiß nicht alltäglich war, Rembrandts Künstlerschicksal — im reinen Sinne des Romantischen — das Köpfe von geringerer Gestaltungskraft im Dichterischen leicht zu Banalitäten nach Art einer Courths-Mahler verführen könnte. Aber da Ludwig ein Kopf ist, einer der wenigen wirklich starken, denen der Blick in das letzte Wesen der Dinge als eingeborene Begabung innewohnt, so mußte er sich dem Thema Rembrandt gleich souverän gegenüber empfinden wie dem Thema „Goethe", über das er uns eines der lesenswertesten Bücher der neueren Literatur vor einigen Jahren geschenkt hat. Anders als Simmel in seinem Rembrandtbuch, der philosophisch in den Problemen bohrt, gibt Ludwig Essenz seiner menschlich-intuitiven Erkenntnis, zwar wundervoll pointiert im Sinne eines dramatischen Geschehens, doch rein im Geiste des zwischen Geburt und Tod eingebetteten Ablaufs eines von allen Trivialitäten dieser Erde abhängigen Seins, das blitzartig zu jeder Stunde seine Reflexe aus den Werken selbst auf den Beschauer zurückstrahlt. Wahrhaft ein Buch über den Menschen Rembrandt, dessen tragische Erdenbahn seit drei Jahrhunderten symbolhaft über dem Schicksal aller großen, von ihrer Mitwelt selten verstandenen schöpferischen Genies steht.

Schon die Überschriften der fünf Kapitel deuten ausgezeichnet Absicht und Wesen dieses Buches: 1. Der Sohn der Mühle. 2. Eroberungen. 3. Herr des Lebens. 4. Der heimliche König. 5. Der Bettler. Und trotzdem hätte man gerade in diesem Buch derartige Kapitelüberschriften gern entbehrt, weil sie gegenüber der inneren Spannung dieses immer ergreifenden, oft erschütternden Textes viel zu banal ansprechen. Aber das sind äußerliche Dinge, die den wirklichen Wert eines solchen aus reiner Intuition heraus geborenen Werkes nicht berühren können. Tatsache bleibt, daß dieses Buch selbst den, dem Rembrands Werk durch viele Jahre hindurch vertraut ist, durch jene Ludwig gelungene letzte Synthese aus Schicksal und Oeuvre überraschen dürfte. Denn dies Bekenntnis ist beileibe kein Feuilleton, sondern erarbeitet als geistige Tat in vielen Stunden der Betrachtung und in emsiger Vertiefung in all die zeitgenössischen Quellen, die irgendwie das Leben eines Rembrandt illustrieren. Und unerhört weit ist der Bogen gespannt und voll innerster dramatischer Ballung, der hier die Pole des Menschlichen und des Geistig-Künstlerischen in Rembrandt verbindet. Alles in allem ein großer Wurf, für den man dem Dichter Emil Ludwig nicht dankbar genug sein kann, mag auch — was wir an sich nicht glauben — zünftige Wissenschaft hier und dort ein wenig an der Kühnheit gewisser „Gesichte" und Kombinationen auszusetzen haben. Trotzdem wird man dies Buch lieben müssen, dem der Verlag eine glänzende Ausstattung und eine ganze Anzahl wundervoller Tiefdrucktafeln mit auf den Weg eines sicheren Erfolges gab. B.

Detlev Freiherr von Hadeln, Handzeichnungen des Giacomo Tintoretto. Paul Cassirer. Berlin 1922.

Wir begrüßen es aufrichtig, daß nun jenes langversprochene Buch von Hadeln über die Handzeichnungen Tintorettos erschienen ist. Die reich und glänzend illustrierte Ausgabe reproduziert 70 Zeichnungen des Meisters, darunter zwei aus seiner Schule in Lichtdruck, der vorzüglich gelungen ist, so daß er die ganz persönliche Art Tintorettos zu zeichnen, vortrefflich erkennen läßt. Später soll ein weiterer Band mit dem malerischen Werke des Meisters folgen; denn der Verfasser meint ganz richtig, daß ohne den Schlüssel der vorbereitenden Zeichnungen Tintoretto als Maler nicht ganz zu verstehen sei. Keiner war wohl mehr berufen über dieses Thema zu schreiben wie Hadeln, da er sich seit 20 Jahren mit venezianischer Kunst, speziell aber mit Tintoretto, beschäftigt.

Tintoretto zeichnete auch im hohen Alter viel bei Nacht, hauptsächlich nach Abgüssen, die, scharf beleuchtet, jenen unerbittlichen Rhythmus der Schattenlinie ohne Sfumati ergaben. Von diesen strengen Formstudien haben sich viele Dutzend erhalten; so etwa die Zeichnung der Büste des römischen Kaisers Vitellius im Münchner Kupferstichkabinett, Arbeiten nach anderen Antiken, nach Werken Michelangelos in den Florentiner Uffizien, in Berlin, London und Oxford.

Dagegen sind zahlreiche Bewegungsskizzen vorhanden, die weder Entwürfe noch zur genauen Übertragung auf die Leinwand bestimmt waren. Tintorettos feuriger Geist fügte die fehlende Modellierung während des Malens gleichsam spielend hinzu und verschmähte jene exakte Übertragung, die eigentlich mehr den architektonisch fühlenden Florentinern lag als den Künstlern der venezianischen Schule. Tintoretto verliert somit nicht im Gemälde die Lebendigkeit der Bewegung, die er in der ersten Begeisterung aufs Papier mit wenigen Strichen hinwarf. Er zeichnete mit Kreide oder Kohle, bevorzugte blaues, bräunliches oder bräunlich-graues venezianisches Papier. Ein Unikum ist eine breit-

lavierte Federzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett. Mit Recht sagt Hadeln: „Wohl liegen Nachlässigkeiten, etwa Übertreibungen in den Größenverhältnissen, im Wesen der Zeichenkunst Tintorettos. Sie sind gelegentlich sogar sehr ausdrucksvoll als Symbole der Energie. Aber eigentlich konstruktive Fehler begeht Tintoretto auch in der Eile nicht. Er kennt den Körper zu genau."

Nur wenige Kompositionsskizzen des Meisters sind vorhanden, da, wie Verfasser darlegt, Tintoretto mit Hilfe kleiner puppenähnlicher Modelle seine Entwürfe ausführte. Diese kleinen Wachsmodelle konnten durch Kneten der Glieder in mannigfache Stellung gebracht werden. Diese Figürchen, zu Gruppen zusammengestellt, konnten in beliebiger Augenhöhe gezeichnet werden. — In Tintoretto steckt — dies empfindet man gerade angesichts der Zeichnungen — ein gut Stück nordischer Natur, etwas von der Innerlichkeit eines Grünewald oder Dürer, und das ist es, was uns Deutschen diesen Venezianer so überaus lebendig und gegenwärtig erscheinen läßt.

L. Brosch.

Casimir v. Chłędowski, Die letzten Valois. Autorisierte Übertragungen aus dem Polnischen von Arthur Ernst Rutra. Mit 32 Tafeln. Georg Müller, München.

Die vielfachen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien waren vermutlich die ursprüngliche Anregung zu Chłędowskis Buch über die französisch-italienische Dynastie der Valois. Das Buch hat alle Vorzüge und Schwächen, die Chłędowskis Betrachtung eignen: ein aus mosaikartig kleinen Zügen zusammengesetztes, sehr lebendiges Bild, das den gesamten Hofklatsch über Jahrhunderte treu bewahrt hat, während große Gesichtspunkte und leitende Ideen fehlen. In bunter Reihe ziehen sie an uns vorbei: Karl von Orléans und seine ehrgeizige Gattin, die zwölfjährige Ludowika von Savoyen, die, mit 18 Jahren Witwe geworden, dem Sohne Franz I. den Thron zu sichern weiß. Der König selbst, der Freund der Jagd und galanter Abenteuer, an dessen Hof Duell und Rache, „cette douce passion" einen solchen Umfang angenommen hatten, daß man einem Ritter „quelque petite jeunesse d'un meurtre" nicht nachtrug. — Als die Florentiner Kaufmannstochter Katharina von Medici mit Heinrich II. vermählt wird, zürnt der adelsstolze Karl V., daß die „Valois ihre Lilie mit einer kaufmännischen Verbindung befleckt haben". Aber die kluge kühne Frau versteht es, ihre Stellung am Hofe zu wahren und auch ihren Sohn, Karl IX., zu beherrschen; in den Religionskriegen spielt sie eine verhängnisvolle Rolle. — Mit dem Schmerz des Patrioten schildert Estienne Pasquier einem Freunde die Zeit: „Wo der Hugenotte herrscht, vernichtet er alle Bilder, zerstört Gräber und Denkmäler, trägt die Kostbarkeiten aus den Kirchen davon. Andererseits aber tötet der Katholik, mordet und ertränkt die Hugenotten, daß die Flüsse voll sind mit Leichen von Protestanten." Von diesem blutigen Hintergrunde, wo der Königsmord an der Tagesordnung war, hebt sich der stetig wachsende Einfluß der Frauen ab. Von den vielen königlichen Maitressen, die eine mehr oder weniger verhängnisvolle Rolle spielen, von den Ränken einer Margarete von Valois unterscheidet sich Johanna d'Albret, die überzeugte Kalvinistin und Mutter Heinrichs IV. Ihrem Grundsatz „Sum id quod sum" treu, hat sie sich von den Verlockungen des Pariser Hofes nicht umgarnen lassen und mußte ihren Widerstand mit dem Leben bezahlen. — Chłędowski schildert mehr äußere Ereignisse, als daß es ihm zu tun wäre, die Triebfedern menschlichen Handelns zu analysieren, aber er entwirft ein kaleidoskopartig bewegtes buntes Bild, einer von Blut, Verrat und äußerem Glanz erfüllten Epoche. R. S.

Hanns Holdt, Hugo von Hoffmannsthal: Griechenland. Baukunst. Landschaft. Volksleben. Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Das schönste Bilderbuch von Griechenland. Es wendet sich bei seinem völligen Verzicht auf jede wissenschaftliche Angabe an den Wissenden, der die Dinge im Abbild wiedersehen will, und an den Genießenden, dem es um das reine Ereben zu tun ist.

Noch ganz erfüllt von den Eindrücken, die Griechenland in mir ausgelöst hat, wird mir dies Buch zur schönsten Erinnerung. Die reinen Formen griechischer Säulen in ihrem warmen durchlichteten Goldbraun gegen den leuchtend blauen Himmel stehend, werden lebendig. Lebendig die strengen Linien der herben Felslandschaft, die Buchten, Inseln und das rauschende Meer.

Keine andere Veröffentlichung über Griechenland enthält so vorzügliche Aufnahmen wie die hier reproduzierten von Holdt, Professor Hamann, dem kunsthistorischen Institut zu Marburg und dem Architekten Zachos in Athen, die die Architektur nicht aus der Landschaft herauslösen. Die Aufnahmen vom Dionysostheater am Fuß der Akropolis, vom Stadion zu Delphi, um nur einiges aus dem Reichtum herauszuheben, veranschaulichen den Raumeindruck, das trichterartige Hinunterklettern der Ränge, das Sichzusammenschließen in konzentrische Kreise. Und welch anderes Buch über Griechenland berücksichtigt neben dem klassischen das byzantinische Griechenland in dem Maße? Die vielen Abbildungen aus Daphni und Mistra, die Kuppel, das Engelmosaik und das byzantinische Kapitell aus Hosios Lucas, die frühchristlichen Kirchen aus Saloniki, die Löwenreliefs aus Chalkis und Saloniki, das Dorf Kastraki, die Meteoraklöster und -Felsen beweisen, daß in Griechenland auch noch mehr und anderes als nur „die edle Einfalt und die stille Größe" der Antike zu finden

ist. — Manches fehlt im Buche. Die grandiosen Trümmer von Eleusis würde man lieber sehen als so manches Trachtenbild, das einen panoramaartigen Eindruck macht. Aber was bedeutet ein gelegentliches Versagen gegenüber dem Reichtum, den das Buch birgt?

Hoffmannsthals knappe Einleitung ist von suggestiver Schönheit. Unter seinen Worten ersteht das Land in seinem klaren, alles umfassenden, durchdringenden Licht. Das griechische Licht, dies „bis in den Kern der Seele dringende Sinnbild der Jugend". — Über dem Buche liegt der Zauber einer Vergangenheit, die über Jahrhunderte hinweg lebenspendende Kräfte hat.

Rosa Schapire.

Jos. Aug. Beringer, Badische Malerei 1770—1920. C. F. Müller. Karlsruhe 1922.

Das 1913 als Vereinspublikation erschienene Buch Beringers liegt unter dem vorgenannten Titel in zweiter, erweiterter Auflage vor. Die Erweiterungen erstrecken sich im wesentlichen auf Zusätze bei den Modernen, auf eine etwas ausführlichere Darstellung der älteren Zeit und auf eine Vermehrung der Abbildungen. Der Text ist einer geringen Überarbeitung unterzogen worden. Man erwartet von Beringer, der sich durch Arbeiten über südwestdeutsche Kunst bekannt gemacht hat, das Standart-Werk über die badische Malerei.

Über den Aufbau eines solchen Werkes, das die Kunstgeschichte eines geographisch begrenzten Gebietes zu zeichnen hat, kann man verschiedener Ansicht sein. Erfordernis ist allein gründliche Kenntnis des Materiales und eine klare historische Linienführung, die unter vollem Bewußtsein der lokalen Bedingnisse und Beschränkungen die entwicklungsgeschichtlich bedeutenden Akzente herauszuarbeiten hat. Beides kann leider der Darstellung Beringers nicht nachgerühmt werden.

Wenn der Titel schon angibt, daß die Darstellung mit dem Jahre 1770 beginnt, so hätte man erwarten dürfen, daß gerade diese noch so sehr im dunkeln liegende Frühepoche der badischen Malerei aufgehellt wird. Malernamen aus dieser Zeit und Werke sind überliefert; es sei nur an die Kißlings, Melling oder Klotz erinnert, die sich innerhalb der deutschen Rokokomalerei durchaus behaupten können. Sie sind von Beringer vollständig übergangen; die eigentliche Darstellung beginnt (wie schon in der früheren Auflage) erst mit der Jahrhundertwende. Die als isoliertes Vorspiel erscheinende Behandlung der Familie Kobell vermag diese Lücke nicht auszufüllen. Wenn die Kobells auch für die badische Malerei des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung sind, so wäre doch eine gründliche Untersuchung der badischen Malerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts Grunderfordernis gewesen. Die Darstellung der Malerei des frühen 19. Jahrhunderts selbst leidet ebenfalls unter beträchtlichen Lücken. Um nur einige Beispiele zu nennen: über Phil. Jak. Becker, der nicht nur ein tüchtiger Galeriedirektor, sondern auch als Leiter der Karlsruher Zeichenschule von starkem Einfluß vor allem auch auf die Bildnismalerei gewesen ist, vermißt man jede Auskunft; ebenso ist die Malerei der Orth, Stirnbrand oder Spelter nicht aufgeklärt, obwohl diese alle bei starker Beschäftigung für die spätere heimische Kunst viel bedeuten. Nicht weniger stiefmütterlich ist die frühe badische Landschaftsmalerei behandelt. Frommel beispielsweise, von dem übrigens Beringer eine in der badischen Kunsthalle befindliche badische Landschaft als Helmsdorf und mit falscher Ortsbezeichnung abbildet, wird in einem Satz abgetan, obgleich er als Haupt der badischen Landschafter, die vielfach in Stichen und Aquatinta-Blättern das ganze badische Land aufgenommen haben, richtunggebend gewesen ist. Der tüchtige Landschaftsmaler Köbel fehlt völlig. Dafür wird G. W. Issel, dem Lohmeyer vor einigen Jahren in Heidelberg eine Sonderausstellung gewidmet hat, und der schon vor bald zwanzig Jahren in der deutschen Jahrhundertausstellung berechtigtes Aufsehen erregte, als ein angeblich Unbekannter eingeführt. Befriedigender und den tatsächlichen Verhältnissen entsprechend ist die Darstellung der Genre- und Historienmalerei. Wenn allerdings innerhalb der Malerei der ersten Jahrhunderthälfte der 1830 geborene Schlachtenmaler Emele mit der Schwarte „Die Schlacht bei Nuits" figuriert, so kann dies nur auf ein bedauerliches Versehen zurückgeführt werden. Als schmerzliche Lücke empfindet man es übrigens auch, daß die Schwarzwälder Maler, denen Wingenroth 1919 schon eine vielbeachtete Ausstellung und bald darauf eine ausführliche literarische Darstellung gewidmet hat, fast völlig fehlen.

Der zweite Hauptabschnitt gibt eine im wesentlichen lückenlose Darstellung des Materiales. Aber hier fehlt es an der Verteilung der Akzente wie an der klaren historischen Linienführung. Die Situation ist eindeutig. Von einzelnen Persönlichkeiten geht die Entwicklung aus: Schirmer, Lessing, Kanoldt und ihre Nachfolger, dann Schönleber, Baisch und ihre Schule, später Thoma und Trübner, in den sechziger Jahren von episodenhafter Bedeutung Feuerbach. Eine Darstellung, die von diesen Haupttypen ausgeht, hätte das Material wohl übersichtlicher und sinnvoller ordnen können als die Einteilung nach oft reichlich unklaren Begriffen wie „Freilicht und Stil", oder „Stilisten der Form und Farbe", oder „Stilisten-Figuristen" usw. In diesem Abschnitt schon vermißt man historisch klare Wertung; die Charakterisierung der Einzelpersönlichkeiten leidet unter gefährlich platten Formulierungen.

Geradezu unleidlich wird die Banalität bei

der Behandlung der Kunst der „neuen Zeit", die mit der Einteilung in Meisterschulen methodisch klar einsetzt, in dem Begriff „Landsmannschaften" dann ein in seiner Bedeutung völlig rätselhaftes methodisches Verlegenheitsprodukt einführt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wirkt hier die Darstellung als eine lose Aneinanderreihung von mehr oder minder wohlwollenden Kunstvereinskritiken, deren Wert allein darin besteht, daß in ihnen das in Baden produzierte Material wenigstens fixiert wird. Man könnte mit Schweigen über dieses Konglomerat hinweggehen, wenn es nicht zugleich einen bedenklichen Eingriff in die buchstabengläubige Urteilsbildung des Publikums bedeutete. Der gefährlichsten Oberflächlichkeit wird Vorschub geleistet, wenn die Charakterisierung wie hier förmlich Orgien feiert mit Worten wie „meisterlich" und sich mit Gemeinplätzen begnügt folgender Art: „Malerei und Graphik ist die Sprache seines Seins", „poetisierende Auffassung, Temperament und die Leidenschaft einer malerisch gearteten Persönlichkeit, der das Kolorit eine Seelensprache ist", man kann Werken „ihre Zuständigkeit nicht absprechen", ein Künstler ist „erfolgreich eingestellt" oder „als Meister in ganz Westeuropa zu Hause", oder er arbeitete sechs Jahre „an einem 84 laufende Meter messenden, lebensgroße Figuren enthaltenden Zyklus in echter Freskomalerei", oder die zeichnerische Kunst gewinnt „fast unverhofterweise einen hervorragenden Vertreter". So überschwänglich in bezug auf die Wertung die Akademiker und ihre Nachfolger behandelt werden, so bösartig werden die Epitheta bei den Modernen. Bei Hofer, sagt Beringer, ist das Kosmische „meines Erachtens noch im Internationalen befangen", Babbergers Glasmalereien „zeichnen sich durch farbige und lineare Wirkungen aus", „der halborientalische Form- und Farbmystizismus und der arabisch-andalusische Erobererfinn einer neuen Kunstwelt" geht bei einem Vertreter der jungen Kunst „keine glückliche Verbindung ein". — Kurzum eine Unsumme geradezu grotesker Formulierungen, durch die sich der Verfasser des Rechtes begibt, als Kritiker, geschweige denn als Historiker ernst genommen zu werden. Übrigens fehlen unter den Malern der neuen Zeit wichtige Namen wie Krebs, Lembke, Tröndle, Schlichter, Schnarrenberger u. a. m. Zu den Abbildungen ist zu bemerken, daß ihrer Auswahl in vielen Fällen die typische Repräsentation der einzelnen Maler mangelt.

Als große Darstellung der badischen Malerei gehen dieser Arbeit die notwendigen großen Richtlinien ab, als wissenschaftliches Sammelwerk entbehrt sie der Vollständigkeit in allen Teilen. Sie ist offenbar entstanden aus einer Aneinanderreihung kritikloser historischer Feststellungen und aus Fragebogen. Angabe der literarischen Quellen für die Geschichte der badischen Malerei wäre förderlicher gewesen als die am Schluß beigefügte Bibliographie der früheren Werke des Verfassers. Druck und Ausstattung sind vortrefflich. Curjel.

Fiske Kimball and G. H. Edgell. A History of Architecture. Harpers Fine Art Series. Harper & Brothers Publishers. New York and London.

Fiske Kimballs und G. H. Edgells Geschichte der Architektur erscheint bei Harper & Brothers als erster Band einer von George H. Chase herausgegebenen Serie, deren Zweck es ist, einen zuverlässigen, umfassenden und allgemeinverständlichen Überblick über die Baukunst, die Bildhauerei und Malerei von den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag zu geben. Der Absicht des Herausgebers entsprechend, ist die Geschichte der Architektur so abgefaßt, daß sie sowohl zum Gebrauch in den höheren Schulklassen wie zum Studium des gebildeten Laien geeignet erscheint. Die Vorbedingungen eines solchen Unternehmens sind natürlich strengste Objektivität gewissenhafte Berücksichtigung der jüngsten wissenschaftlichen Erkenntnisse und Forschungsresultate, klare und übersichtliche Darstellung und genaue Angabe der einschlägigen Literatur. Alle diese Bedingungen erfüllt das vorliegende Buch in hervorragendem Maße, so daß es als ein mustergültiges Handbuch bezeichnet werden kann. Vorbildlich ist z. B. die Darstellung der Gotik, die zweifellos zu den schwierigsten Problemen der Architekturgeschichte gehört. Der Verfasser unterscheidet zwischen „organischen" und „anorganischen" Architekturstilen. Unter „organischer Gotik" versteht er diejenige Bauweise, welche wie die französische des 13. Jahrhunderts vorzugsweise tektonische Gesichtspunkte berücksichtigt und deren ästhetische Wirkung rein auf der Offenbarung des struktiven Gerüsts und der funktionellen Bedeutung der einzelnen Bauglieder beruht. Hieraus folgt, daß die „Evolution der Gotik aus dem Romanischen zu verfolgen ist an der allmählichen Annahme der offengelegten Struktur (revealed structure) als wichtigstem ästhetischem Wirkungsmittel". Sehr scharf und logisch ist die, durch gute Zeichnungen und Aufnahmen unterstützte Darlegung des gotischen Wölbesystems.

Die allgemeine Darstellung des Stils wird in jedem Fall von einer kurzen Übersicht über die besonderen Formen begleitet, welche der Zeitstil in den einzelnen Ländern angenommen hat. Es liegt in der Natur der Sache, daß zugunsten der Einheitlichkeit und Präzision manches Wesentliche außer acht gelassen ist oder daß im Interesse der Übersichtlichkeit ein komplizierter Entwicklungsgang auf zu einfache Grundprinzipien zurückgeführt wird, wie dies etwa im Fall der deutschen Gotik geschieht. Der Verfasser gruppiert die deutschgotischen Bauten unter zwei Begriffe: Nachahmende Bauten und Origi-

nale Bauten. Unter letztere rechnet er die „Hallenkirchen", unter erstere die großen Kathedralen von Trier, Straßburg, Freiburg und vor allem Köln. Soweit es innerhalb des beschränkten Raums eines Handbuchs angängig ist, gibt der Verfasser aber trotzdem alle für den Studierenden nötigen Hinweise auf die Eigentümlichkeiten der völkischen Entwicklungsphasen innerhalb des herrschenden Zeitstils. Lebendig und anschaulich ist auch die Darstellung der profanen Gotik, die von der befestigten Stadt (Aigues-Mortes und Carcassone) ausgehend nacheinander die verschiedenen Typen der Burg, des Stadthauses, des Bauernhauses, des befestigten Landhauses, des Munizipalbaus behandelt.

Bei der Betrachtung der Renaissance ist die vorsichtige, gewissenhafte Art bemerkenswert mit welcher der Verfasser die aus der mittelalterlichen Gotik organisch sich entwickelnden Momente gegen das von dem klassisch gesinnten lateinischen Geist hervorgetriebene Neue abwägt.

Für die späteren Phasen der Baukunst bedient sich der Verfasser nicht mehr der üblichen Stilbezeichnungen. So wird die ganze Periode von 1550 bis Ende des 18. Jahrhunderts unter den Begriff „Nach-Renaissance-Architektur" (Post Renaissance Architecture) zusammengefaßt, da es dem Verfasser widerstrebt, die klassizistischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts unter die Rubrik des „Barock" einzureihen, wobei er jedoch zu übersehen scheint, daß auch die sogenannten klassizistischen Bauten des 17. Jahrhunderts gewisse Grundtendenzen aller Baukunst der Periode in einem Maße aufweisen, die es wohl ermöglicht, die Bezeichnungen „Barock" und „Rokoko" auch auf sie auszudehnen. Ähnlich wird auch der Begriff des „Empire" unterdrückt und diese ganze Stilphase als Ausgangspunkt der „Modernen Architektur" genommen, welche als eine Entwicklung von der Klassik zur Romantik und vom Eklektizismus zum „Funktionalismus" aufgefaßt wird. In der Erscheinung des modernen Sachbaus sieht der Verfasser ein Korrelat des „biologischen Begriffs der Anpassung der Formen an Funktion und Umgebung". Dieses ganze Kapitel, das mit Soufflots Pantheon in Paris anfängt und mit Peter Behrens Bauten für die A. E. G. in Berlin schließt, bietet trotz des engen Zusammendrängens heterogener Stoffe einen vortrefflichen, kurz gefaßten Überblick über die wesentlichen Phasen der Baukunst im 19. Jahrhundert.

Der Band, welcher mit den prähistorischen Bauten und der „vorklassischen" Architektur Ägyptens, Mesopotamiens, Persiens und der ägäischen Periode beginnt, schließt ab mit zwei Kapiteln über „Amerikanische Architektur" und „Östliche Architektur". Die Bauformen Perus, Mexikos, Floridas und Kaliforniens, die verschiedenen Phasen der kolonialen Architektur in Kanada finden eine interessante Wiedergabe, die für den deutschen Leser um so beachtenswerter ist, als dieses Gebiet der amerikanischen Baugeschichte uns fast völlig unbekannt geblieben ist.

Die Ausführungen des Textes werden durch ein überaus reichhaltiges und sehr gut ausgewähltes Abbildungsmaterial unterstützt, so daß der Studierende tatsächlich in der Lage ist, sich an der Hand dieses Werkes einen ungefähren Begriff von den hauptsächlichsten Erscheinungsformen der verschiedenen Architekturstile in den einzelnen Ländern zu machen. Robert West.

Paul Fechter, Die Tragödie der Architektur. Erich Lichtenstein, Verlag, Jena.

Das Buch ist logisch und klar in guter Formulierung aufgebaut mit vielen einzelnen, fruchtbaren, aus der Anschauung gewonnenen Gedanken. Seine Grundidee ist in einem Satz wiedergegeben, der heißt „Architekturgeschichte ist Geschichte des Geistes am Sinnbild des Raumes bis zu dem Augenblick, wo der freigewordene Geist dieses Sinnbildes nicht mehr bedarf, wo das Urgeheimnis in aussprechbare Symbole und Formeln zersetzt, der Raum geheimnisvoll geworden ist. An diesem Punkte hat die Architektur als solche ihre Aufgabe erfüllt: sie zerbricht — und die Menschheit hat in ihr statt eines ihr tiefstes Sein entschleiernden Spiegels nur noch einen Haufen tot und stumm gewordener Steine vor sich: Der Sinn des Bauens muß neu formuliert werden".

Dieser Gedanke ist zwingend, wenn man die Voraussetzungen, die in unserer Zeit fast zur Banalität geworden sind, annimmt, nämlich daß Architektur zweckvoll bis zu einer Vergeistigung fortzuschreiten habe, die eigentlich diesen Zweck wieder auslöscht, denn „die Entwicklung zum Ausdruck setzt erst in dem Augenblick ein, in dem eine Emanzipation vom blöden Zweck des Tages möglich wird".

Im Anfang des Buches wird im psychologisch empirischen Sinne Furcht vor der leeren Unendlichkeit des Raumes wie vor den Unbillen der Natur als Primat der ersten Entstehung, der Hütte oder Höhle, gesetzt, „der heutige Mensch, der innerhalb einer allseits erfüllten, begrenzten und geteilten Welt aufwächst, besitzt nur selten noch den Instinkt für dieses erste angstvolle Weltgefühl, das sich ohne die Sicherung gebende Hilfe von Maß, Zahl, Grenzen und Wissen dieser von allen Seiten andrängenden Grenzenlosigkeit gegenüber sah".

Später wird die ägyptische Architektur als die Verneinung des Raumes erkannt. „Das Bleibende des ägyptischen Beitrags besteht darin, daß der Geist die Beziehung zwischen sich und der Natur polar auseinandertreibt und abbricht: das natürliche Sein wird verneint durch seine Antithese. Die allgemeine Form dieses Seins aber ist der Raum: so wird dessen Verneinung Thema des Schaffens."

Hier und ebenfalls in der Besprechung der griechischen Architektur wird im Gegensatz zu dem oben geformten Begriff der Grenzenlosigkeit des unendlichen Raumes die natürliche Welt als begrenzt gefühlter Raum gesetzt. Während also der Mensch sich aus der Grenzenlosigkeit der natürlichen Welt zur Raumgestaltung, das ist Architektur, gerettet haben soll, fühlt er sich in der griechischen Lebensanschauung in eben diesem unbegrenzten Raum so sicher, daß nach Fechter von einer Einheit des Innen und Außen geredet werden kann. „Die Einheit von Drinnen und Draußen, ich und Natur, ist hier in einem glücklichen Moment ergriffen, in einem Gebilde, das wohl den eigentlichsten Raum der geistig natürlichen Allgemeinheit darstellt. Drinnen und Draußen klingen hier zu einem harmonischen Einklang zusammen: das Innere verschwebt mit dem Außenraum gewissermaßen zu einer idealen Kugel."

Manche in der Kunstterminologie geprägte Formulierungen werden nicht scharf genug auf ihre Tragweite geprüft und dadurch schief angewandt, wie z. B. der Begriff der Einfühlung (S. 20) oder ein Wort von Hildebrand „das Quälende des Kubischen", das mit der Raumangst des primitiven Menschen nicht gleichgesetzt werden darf.

Solche Inkonsequenzen sind häufig, weil das Thema halb psychologisch, halb philosophisch behandelt ist. Da beide Betrachtungsformen möglich und richtig sein können, sind viele Einzelkapitel und Deduktionen von großer Treffsicherheit. Das gefühlsmäßig Erfaßte ist von lebendigem Atem, aber die Zusammenfassung des ungeheueren Themas ist nicht gelungen.

Sascha Schwabacher.

Francesco Malaguzzi Valeri, Leonardo da Vinci e la Scultura. Bologna Nicola Zanichelli (Editore).

Es ist allgemein bekannt, daß Leonardo da Vincis universaler Geist sich auch bildhauerisch betätigte. Zeitgenössische Autoren berichten uns darüber, besonders Vasari, der die Lebensbeschreibung des großen Meisters mit wirklicher Liebe gepflegt hat. So hat auch die moderne Stilkritik nicht versäumt, Leonardos Tätigkeit als Plastiker zu betonen. Nach seinen schriftlichen Anmerkungen muß er, was das Handwerkliche betrifft, ein großer Könner gewesen sein. Das berücksichtigend, hat sich Malaguzzi Valeri daran gemacht, aufs genaueste da Vincis Oeuvre zu untersuchen; wobei selbstverständlich die Zeichnungen des Meisters von besonderer Bedeutung waren. Sein Buch mit einem Anhang von 100 Tafeln besteht aus vier Kapiteln. Im ersten wird Leonardo mit Rustici und Verrochio verglichen. Eine Gemeinsamkeit der Arbeit von Leonardo und Rustici wird mit vollem Recht nicht angezweifelt. Anders steht es um die oft aufgeworfene Frage, ob da Vinci mit seinem Lehrer an dessen Reiterdenkmal des Colleoni mitgearbeitet hat. Verfasser bejaht diese Vermutung, zumal die vielen Zeichnungen von Pferd und Reiter dafür sprechen. Wie groß aber Leonardos Anteil bei dieser großartigen Schöpfung war, wird leider nie zu ergründen sein. In dem Abschnitt über die dem Leonardo zugeschriebenen Werke setzt sich Valeri zuerst mit Bode auseinander. Die Kreuzabnahme in der Carmine-Kirche zu Venedig, welche der deutsche Gelehrte da Vinci zusprach, wird — ganz im Sinne Venturis — dem Bertoldo zurückgegeben. Die Florabüste des Kaiser-Friedrich-Museums wird bestenfalls der Leonardoschule zugewiesen werden dürfen. Was die zwei Reiterstandbildnisse des Francesco Sforza und des Gian Giacomo Trivulzio betrifft, so dürften sie nach Angabe Valeris nie zur Ausführung gelangt sein. Leonardos reger, grübelnder Geist hat sich wohl für diese Projekte interessiert; zahlreiche Zeichnungen und Studien bezeugen es. Von einer Existenz dieser Monumente wissen wir aber nichts Positives. Der beste Teil in Valeris Buch ist die Analyse der Pferdezeichnungen des Meisters. Zum erstenmal werden auch die Zeichnungen der Mailänder Ambrosiana abgebildet. Verdienstlich ist auch die Art, wie Verfasser die nach der Natur und nach antiken Vorbildern gezeichneten Pferde stilkritisch beobachtet. Windsor besitzt nicht weniger als 50 solcher Blätter; einiges Material befindet sich auch in Turin und im Museum von Budapest. Wenn sich auch Leonardos Einfluß meist auf die lombardische Malerei erstreckte, so wurde auch die Skulptur in seinen mächtigen Bann gezogen; in welchem Maße, das erklärt Verfasser im Schlußkapitel.

L. Brosch.

Otto Stiehl, Der Weg zum Kunstverständnis. Eine Schönheitslehre nach der Anschauung des Künstlers. Mit 353 Abbildungen im Text. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig 1921.

Der Hauptwert des Buches liegt in den Abbildungen, die, in sehr instruktiver Weise in Photographien und Zeichnungen (Skizzen des Verfassers) nebeneinandergestellt, den Betrachter zum scharfen Erfassen des Wesentlichen, des Charakteristischen und zum Vergleichen auffordern. Auch kann man sehr einverstanden sein mit der betonten Absicht des Verfassers, dessen ausgesprochene Vorliebe seinem Fach, der Baukunst als der „Mutter aller Künste" gilt, die Augen zu schärfen für die sachliche Aufnahme künstlerischer Eindrücke und hierbei das „verstandesmäßige Sehen" zu scheiden zu lernen, wiewohl der Text manches zu breit gibt und auch bisweilen, in der Absicht, deutlich und populär zu wirken, fast Selbstverständliches zu nachdrücklich betont. Eine Reihe bekannter, von Forschern und führenden Künstlern formulierter Probleme werden einem weiteren Kreise ver-

ständlich gemacht, wobei es zu interessanten Formulierungen und Gegenüberstellungen kommt, denen man in den meisten Fällen, wenn auch mit Einschränkungen, zu folgen vermag. Da das immerhin anregende und deshalb lesenswerte Buch sich in der Hauptsache mehr an den Kunstfreund als an den Forscher und Kunsthistoriker wendet, ist eine allzu polemische Kritik hier nicht am Platze. Verfasser schöpft aus dem Leben und aus der Praxis und weiß seine Beobachtungen in frischer Weise und mit Wärme vorzutragen. So bekämpft er mit Nachdruck alle oberflächliche und rein äußerlich sinnlich-gegenständlich-imitatorische und rein stoffliche Kunstbetrachtung und vermag mit seinen temperamentvollen Ausführungen manchem ungeübten Auge den richtigen Weg anzudeuten. N.

G. Portigliotti, Die Familie Borgia. Übersetzt von Nina Knoblich. Mit 14 Abbildungen. Julius Hoffmann. Stuttgart 1923.

Auf eingehenden Quellenstudien fußend bringt Portigliotti manch interessanten neuen Beitrag zur Geschichte der Borgia. Er sieht scharf und gut und hat die Fähigkeit, aus Einzelzügen das Gesamtbild eines Menschen aufzubauen. Er bekämpft den von kirchlicher Seite gemachten Versuch, in Alexander VI. ein „Doppelwesen" zu sehen, den Papst zu retten und den Menschen preiszugeben. Alexanders VI. durch simonistische Umtriebe erschlichenes Pontifikat war die tiefste Schmach und Erniedrigung der Kirche, ihre „offen blutende Wunde".

Vom „Dämonischen" eines Cesare Borgia bleibt, wenn man die Dokumente vorurteilslos prüft, gar nichts übrig. Seine erfolgreiche Politik war, was Machiavell übersehen hat, nicht sein Verdienst, sondern Alexanders VI. Werk. Bei dessen plötzlichem Tod bricht Cesares Reich rettungslos zusammen. Mit den großen Heerführern seiner Zeit ist er nicht zu vergleichen. Er ist weder ein kühner Stratege noch ein bedeutender Diplomat, geschweige denn eine überragende Persönlichkeit. Seine Waffen waren Intrigen, Gift und Dolch, hinter ihm standen der Papst mit seinem Einfluß und Ludwigs XII. Söldner. Der Valentino unterscheidet sich kaum von den vielen anderen päpstlichen Bastarden, groß waren nur seine Lüste. Selbst der Chronist Matarazzo berichtet, nur „Verrat und Macht des Goldes" hätten den Herzog zu Italiens größtem Heerführer gemacht, „er hatte die Kriege in Verrätereien gewandelt, die jedermann von ihm gelernt hat".

In Lukrezia sieht Portigliotti nur hetärenhafte Züge; ihr Leben in Ferrara erscheint ihm, wenn auch gedämpfter im Ton, als Fortsetzung ihrer römischen Gepflogenheiten. Von Gregorovius freundlicherem Bild, der Lukrezia als Opfer der Politik des Vaters und Bruders aufgefaßt hat, bleibt nichts übrig. „Statt einer öffentlichen Buhlerin wurde sie zur Hetäre der eigenen Familie und empfing als solche Gelder und Güter und edles Geschmeide." Rosa Schapire.

P. O. Rave, Romanische Baukunst am Rhein. Mit 80 ganzseitigen Abbildungen.
E. Renard: Rheinische Wasserburgen. Mit 64 ganzseitigen Abbildungen. Beide bei Friedr. Cohen in Bonn, 1922.

Es ist nun schon eine kleine Reihe dieser schlichten Bände erschienen. Sie erinnern nicht nur durch große Auflage und niedrigen Preis an den vorbildlichen Typ der Blauen Bücher Langewiesches, die bedeutende Funktion für unser Volk und dessen Heimatkenntnis und im Anfang wichtige Herausgeber hatten (Pinder zweieinhalbmal, Sauerlandt viermal). Auch die jetzige Serie ruht durch vorzügliches Abbildungsmaterial zunächst auf Anschauung. Bei der romanischen Baukunst noch insofern, als sie das Material im Sinne einer Rheinfahrt aufreiht und so zugleich zu einem Cicerone wird. Das Format der Serie ist handlicher und sparsamer, das Gesicht ausdrucksvoller. Daß die jetzigen Bände mit ihrem guten Begriff von Volkstümlichkeit nich wieder im Bücherbrett jedes Studenten, Schülers, Wanderers stehen werden, liegt einzig an der Trübnis der Zeit. Die Heimatpflege der Kunst und Kultur des Rheines — ein Hauptziel des Bonner Verlages — ist ganz unchauvinistisch in rein menschlicher und streng geschichtlicher Art gelöst. Im Text der romanischen Baukunst vermißt man vielleicht jene typischen Grundrisse zur Orientierung. Sie werden ein Opfer der Teuerung sein. Der Text Raves aber ist so tüchtig, als es die Abbildungen sind, auf denen alte Fassungen der Bauten täuschend wiederhergestellt sind, wenn sie die menschlich ausdrucksvolleren waren.

Besonders zu begrüßen sind Renards Wasserburgen, da hier ein Thema, das man allzulange hatte abseits liegen lassen, aus voller Spezialkenntnis heraus, in kurzer systematischer Zusammenfassung, mit Grundrissen zur Erhellung typischer Gesamtlagen, analisiert wird. Auch für den Fachmann ist das von Interesse. F. Roh.

Morison, Stanley, and Holbrook Jackson: A brief survey of printing history and practice. London: At the office of the Fleuron St. Stephen's House, Westminster 1923. With ill. Printed at the Kynoch Press. 87 p. 8°.

Diese soeben erschienene ausgezeichnete kleine Schrift, von der ein Teil bereits in einem printing supplement des Manchester-Guardian vom 23. Mai 1922 herausgekommen war, gibt in prägnanter Kürze („ontline" nennen die Verfasser ihr Werk) zunächst eine Übersicht über das Druckergewerbe in England, Deutschland, den Vereinigten Staaten und Frankreich mit besonderer Berücksichtigung der neuen Buchkunst.

Es folgen die ebenso kurzen wie von gründlicher Kenntnis des künstlerisch orientierten Buchfachmanns zeugenden Kapitel: „A short history of printing types“, „Decoration in printing“, „Notes on printing practice“ und am Schluß ein Verzeichnis der hauptsächlichsten termini technici des Druckgewerbes. Die Lektüre der lichtvollen und sachlichen Ausführungen, die — was besonders dankbar begrüßt wird — keine Werturteile subjektiver Art bringen, bereitet zusammen mit der Freude über die buchkünstlerisch wohlgelungene Ausstattung des Büchleins dem Leser einen hohen ästhetischen Genuß. Von den Abbildungen verweise ich besonders auf die Schriftprobe der neuen Koch-Antiqua, die im Herbst 1922 bei Gebr. Klingspor in Offenbach a. M. herauskam, auf die beiden vorzüglich gesetzten Titelblätter (1906 und 1920) von Bruce Rogers, dem Mitbegründer der Riverside Press in Cambridge (Massachusetts) und auf das aus gegossenen Stücken zusammengesetzte Schmuckstück (S. 66), das ich dieser Tage zufällig auch als Titelschmuck eines Londoner Druckes vom Jahre 1610 (John Bodenham: The Garden of the Muses) verwendet fand. Rodenberg.

Johnny Roosval, Riddar Sanct Göran i Stockholms Stora eller Sanct Nicolai Kyrka. Larsons Bok- och Konstförlag. Stockholm 1919.

Die vorliegende Arbeit Roosvals bietet einen interessanten Beitrag zur Ikonographie des Monumentes „Sankt Georg und der Drachen“, das sich in der Storkyrka in Stockholm befindet und das Roosval dem Lübecker Meister Bernt Notke zugeschrieben hat, in dessen Werkstatt es wahrscheinlich unter Mitwirkung von Henrick Wylsynck am Ende des 15. Jahrhunderts geschaffen wurde. In der Arbeit handelt es sich vor allem um eine Beschreibung der verschiedenen Teile des Denkmals und ihrer Beziehung zueinander, sowie um die Frage, ob ursprünglich die polychrome Fassung des Denkmals bestanden habe oder eine spätere Zutat sei, wie man die ursprüngliche Anordnung der Gestalt innerhalb der Gruppe sich denken könne, welche Teile etwa als spätere Ergänzungen aufgefaßt werden müßten. Besonders eingehend und mit Interesse sind die äußeren Schicksale des Monumentes von 1489 bis 1919 behandelt worden, während der zweite Teil eine Beschreibung der einzelnen Teile des Denkmals, der dritte die mutmaßliche ursprüngliche Zusammenstellung derselben als einleuchtende Hypothese darbietet. Diese letztere gewinnt um so mehr an Überzeugungskraft, je länger man die letzte der zahlreichen schönen Tafeln auf sich wirken läßt und aus dem Gesamteindruck die Auffassung gewinnt, daß es sich um eine ganz bedeutende Leistung der Lübecker Schule jener Zeit handelt. Dieser Beitrag wird denen besonders willkommen sein, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die interessanten Wechselbeziehungen zwischen der schwedischen und deutschen Kunst der nachhansischen Zeit zu untersuchen. Helmuth Duve.

Erwin Hintze, Die deutschen Zinngießer und ihre Marken. Bd. II: Nürnberger Zinngießer. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1921.

In unserer Besprechung des ersten, die sächsischen Zinngießer behandelnden Bandes von Hintzes groß angelegtem Werk über die deutschen Zinngießer und ihre Marken (Der Cicerone XII [1921], S. 460) wurde bereits auf die grundsätzliche Bedeutung dieser mit eiserner Energie vorbereiteten Arbeit hingewiesen.

Inzwischen hat Hintze noch im gleichen Jahre 1921 sein reich illustriertes Werk über das Nürnberger Zinn herausgebracht (vgl. die Anzeige in den Monatsheften für Kunstwissenschaft XVI, S. 245 f.), in dem ein Abriß der Künstler- und Kunstgeschichte des Nürnberger Zinns gegeben ist. Hier erfahren die landläufigen Anschauungen über die Bedeutung Caspar Enderleins für diesen Zweig kunstgewerblichen Schaffens eine nicht unwesentliche Korrektur.

Die hier von Hintze vorgetragene Erkenntnis findet nun ihre eingehende Begründung in dem zweiten Bande des Markzeichen-Werkes: Enderlein scheint trotz der gegenteiligen Notiz bei Doppelmayr seine reliefierten Gußformen „vom Anfang an für die Werkstätten anderer Zinngießer“ geschnitten zu haben, er sondert sich also als erfindender Künstler von den reproduzierenden Meistern des Handwerks ab.

Das ist das eine. Ebenso wichtig aber ist es, daß die vollständige chronologische Reihe sämtlicher Nürnberger Zinngießer, die wieder wie in dem ersten Bande ohne diese willkürliche Beschränkung auf den Bestand erhaltener Arbeiten in aktenmäßiger Vollständigkeit von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts durchgeführt ist, jetzt zum ersten Male einen den Tatsachen entsprechenden Überblick über die stilistischen Entwicklungsphasen des Nürnberger Zinns und eine genauere zeitliche Festlegung der einzelnen Modelle und ihrer späteren Wiederholungen ermöglicht.

Max Sauerlandt.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Elisabeth Ahlenstiel-Engel, Arabische Kunst. (Jedermanns Bücherei.) Verlag von Ferdinand Hirt. Breslau 1923.

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Mit 709 Abbildungen. 5. vermehrte und verbesserte Auflage, 33.—40. Tausend. Verlag von Alfred Kröner. Leipzig 1923.

Die Bildwerke des deutschen Museums. Herausgegeben im Auftrage des Generaldirektors von Theodor Däubler. Bd. I: Die Elfenbeinwerke. Bearbeitet von W. F. Volbach. Mit 55 Abbildungen im Text u. 85 Tafeln. Druck und Verlag von Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig 1923.

Die Gobelins des Wiener Kaiserl. Hofes. Krystall-Verlag G. m. b. H. Wien 1922.

Richard Graul, Einführung in die Kunstgeschichte. 8. vermehrte Auflage, mit 1054 Abbildungen. Verlag A. Kröner, Leipzig.

Baurat G. Th. Hoesch, Die Eingliederung Indiens in die Geschichte der Baukunst. (Mannus-Bibliothek Nr. 29.) Verlag von Curt Kabitzsch. Leipzig 1922.

Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen. Bd. III: Paul Schubring, Die Architektur der italienischen Frührenaissance. Mit 76 Abb. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Georg Jacob, Schattenschnitte aus Nordchina. Orientbuchhandlung Heinz Lafaire, Hannover 1923.

Carl Justi, Diego Velasquez und sein Jahrhundert. 2 Bände. 3. Auflage. Verlag von Friedrich Cohen. Bonn 1923.

Dr. H. Nussbaumer, Verwandlung der Bildform. 1. Teil. Xenien-Verlag. Leipzig 1922.

Gustav E. Pazaurek, Möbelbeschläge aus Bronze und Messing aus den Sammlungen des Württembergischen Landesgewerbe-Museums in Stuttgart. Verlag von Julius Hoffmann. Stuttgart 1923.

Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. 3. erweiterte Auflage. Frankfurter Verlagsanstalt. Frankfurt a. M. 1923.

Heinrich Schäfer, Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke. 2. stark vermehrte Auflage. J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. Leipzig 1922. (S. Abb.)

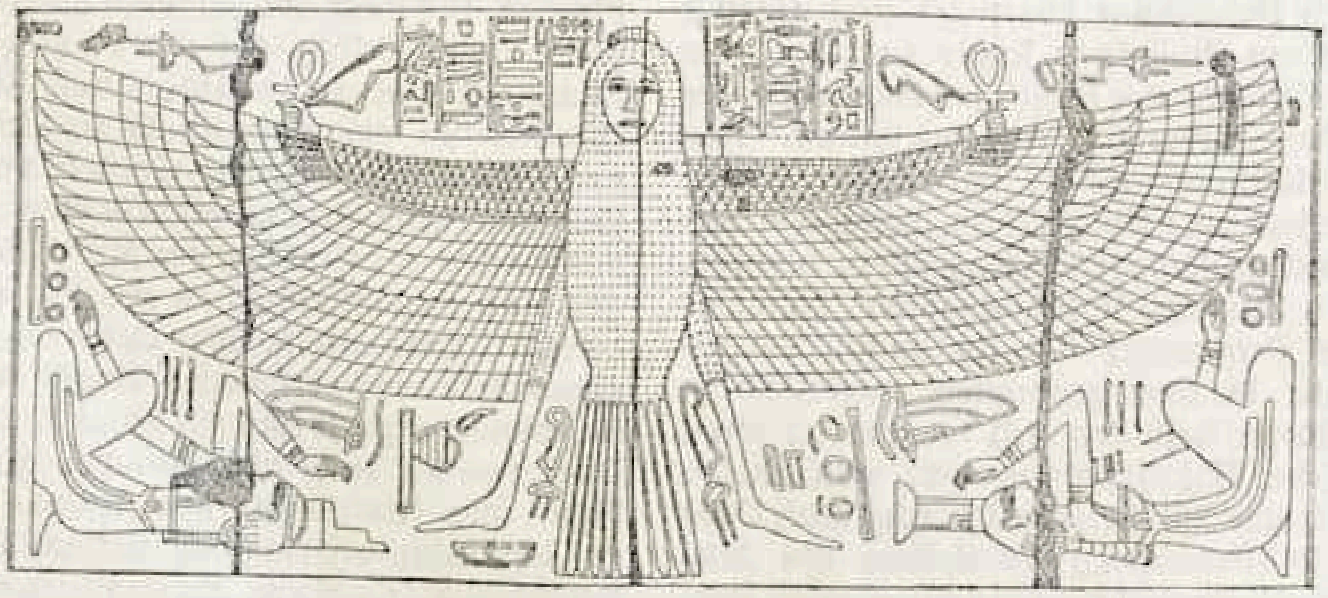
Die Schönheiten-Galerie König Ludwig I. in der Münchener Residenz. — Mit einer Einleitung und den Lebensbeschreibungen der Dargestellten von Augusta von Oertzen. Verlag von Franz Hanfstaengl. München 1923.

Führer durch die ehemalige Hoftafel und Silberkammer. Herausgegeben vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. 1923. Wiener Drucke.

Verschiedenes

Die konstruktivistische Szene

Während des Berliner Gastspiels des Moskauer Kammertheaters (künstlerischer Leiter: Alexander Tairoff) fand in den Räumen der Tauentzien-Buchhandlung eine Ausstellung von Bühnenmodellen, Figurinen und Skizzen statt, die im Verein mit dem gleichzeitig (im Verlag G. Kiepenhauer) erschienenen theoretischen Darlegungen Tairoffs: „Das entfesselte Theater" zweifellos für alle weitere Entwicklung unserer Szenengestaltung zur entscheidenden Anregung geworden ist. Die Grundidee dieser Bühne ist, der Autonomie des Theaters zum Durchbruch zu verhelfen, die Dynamik der szenischen Handlung, die Aktivität des Schauspielers und aller spezifisch theatralischen Kräfte scharf zur Geltung zu bringen. Es ist hier nicht der Ort, diese Problematik kritisch zu durchdenken, noch weniger, die Schwächen der Aufführungen selbst zu diskutieren. An dem Ganzen ist kaum etwas überzeugender als die Lösung der räumlich-dekorativen und kostümlichen Frage. Statt flächenhaft-malerischen Skizzen bevorzugen die Künstler dieses Theaters das dreidimensionale, mit kubischen Formen von Beginn an operierende Modell. Die Gestaltung setzt am Bühnenboden ein, der kristallisch gebrochen, gestuft, rhythmisiert wird und so zur Grundlage der räumlichen Bewegung des Darstellers. Alle Form dient der Entfaltung des Bewegungsausdrucks, der Handlung; sie gibt keinen landschaftlichen Schauplatz



Seelenvogel.
Textabbildung aus „Schäfer, Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst".

an, sondern ist eine komplizierte, rhythmisch sehr differenzierte Art von Podest, ohne darum gleichförmig zu sein. Das architektonische Moment drängt alles Bildhafte zurück; es kommt der szenischen Gestaltung auf Variation der Auftrittsmöglichkeiten, auf Höhen- und Tiefendifferenzierung, auf Konzentration der Handlung an. Die Parallele in der neuen russischen Bildnerei und Malerei ist ja deutlich; wie dort das Gebilde vor allem Gebilde, eine Klaviatur der bildnerisch gestaltenden Kräfte ist, so hier die szenische Konstruktion durchaus Szene. Dabei ein verblüffender Formenreichtum: wuchtige, spiralig-phantastische, stählern-skeletthafte, klassisch-klare Aufbauten dokumentieren das Prinzip, dessen bewegungsentfesselnde Kraft auch an dem vielfach aufklappbaren, durch Treppen ergänzten Wandgefüge einer Operettenaufführung z. B. bestätigt wird. Der kühne, einfallsreiche Zuschnitt der Kostüme, die, im Sinne des alten Pierrotkostüms, erfundene Form und unmittelbarer Ausdruck der dargestellten Person, ihre Wesenshieroglyphe sein wollen, überzeugte vollends durch Geist und charakterisierende Prägnanz wie durch Lebhaftigkeit und Originalität. Tairoffs Helfer Wesmin, Jakuloff und Exter überragen mit ihren Versuchen weitaus die meist „dekorativ“ bleibenden oder trocken wirkenden Szenengestaltungen, die sonst in Berlin sichtbar wurden. Auch unsere überschätzten Cesar Klein und Pirchan etwa ahnen wohl die Richtung, haben aber nicht die innere Konsequenz bewiesen, sie zu verfolgen. Wenigstens die erste Szene jedoch von Poelzigs „Lear“-Inszenierung hatte eine tektonische Steile, daß man ihm ein Vermögen zu szenischer Konstruktion großen Stils zutrauen könnte. Vielleicht findet sich der Regisseur, es auszubilden und anzuwenden. Willi Wolfradt.

Grusinische Handschriften

Laut Beschluß der Sowjetregierung in Moskau wurde der Grusinischen Republik das Recht zugesprochen, die kostbaren, alten grusinischen Handschriften zurückzufordern, welche seinerzeit aus Grusien nach Petersburg überführt und daselbst der Öffentlichen Bibliothek sowie zum Teil dem Asiatischen Museum der Russischen Akademie der Wissenschaften einverleibt worden waren. Behufs Verwirklichung dieses Beschlusses wurde vor einiger Zeit eine Kommission, bestehend aus russischen und grusinischen Orientalisten, berufen, welche nach langen Verhandlungen nunmehr das genaue Programm der Restitution ausgearbeitet hat. In den genannten zwei Petersburger Instituten befinden sich im ganzen etwa 700 grusinische Handschriften, und von diesen werden nunmehr 308 Nummern wieder nach Tiflis gebracht. In Petersburg verbleiben die Manuskripte aus der Sammlung des verstorbenen Akademikers Brosse, die zweisprachigen Palimpseste sowie eine Reihe kostbarerer Miniaturhandschriften. Unter den letzteren ist vor allem das „Tibetsche Evangeliar“ aus dem Jahre 995 zu nennen, die griechisch-grusinische, mit 417 Miniaturen geschmückte Handschrift aus der Öffentlichen Bibliothek sowie aus dem Asiatischen Museum die illustrierte Handschrift „Kalila und Danina“ aus dem 17. Jahrhundert.

Außerdem beschloß die Kommission, deren Hauptarbeit von Prof. A. G. Schanidse und A. N. Genko geführt wurde, sämtliche wertvollere Manuskripte behufs Austausch zwischen Tiflis und Petersburg photographieren zu lassen. P. E.

Photographien javanischer Kunstdenkmäler

Im Zusammenhang mit den Plänen der Restauration javanischer Kunstaltertümer, derentwegen u. a. der holländische Baumeister Berlage augenblicklich in den niederländischen Kolonien weilt, ist mit der Anlage einer umfassenden Sammlung von Photographien begonnen worden. Die Sammlung dieses photographischen Materials liegt in den Händen des Javainstituts, das sich die Unterstützung der einheimischen Fürsten sicherte. Die Aufnahmen macht Tossilo Adam. Nach Meldungen indischer Blätter hat das Unternehmen zur Entdeckung vieler noch unbekannter Kunstgewerke geführt, so vor allem in Bantam und Kudus, wo an Hausfassaden und in Hausinnenräumen Holzschnitzereien vorhanden sein sollen, deren Fülle jeder Beschreibung spottet. H.

Cremona

Anfang Mai wurde im Dom von Cremona das Grabmal des Kardinal Bonomelli enthült, das nicht nur das bedeutendste Werk ist, das Domenico Trentacoste bis heute geschaffen hat, sondern an und für sich eines der hervorragendsten Grabmäler, die in den letzten Jahren in Italien geschaffen wurden. Trentacoste ist einer jener Künstler die heutzutage wenig von sich reden machen. Als er vor etwa 25 Jahren nach langen, harten Studienjahren aus Paris nach Italien zurückkehrte, hatten die von ihm in Venedig, Florenz und Rom ausgestellten Skulpturen durchschlagenden Erfolg, der ihn zu einem der ersten Bildhauer Italiens machte. Seit Jahren ist er Direktor an der Kunstschule in Florenz. Seine naturalistischen Arbeiten werden zwar von der jüngeren Künstlergeneration wenig goutiert, indes weckte das Grabmal des Mons. Bonomelli allgemeine Begeisterung, da es sich um ein Werk handelt, das jenseits aller Geschmacksrichtungen abgeklärte und erhabene Kunst darstellt, den Beschauer ergreift und zur stillen Andacht zwingt. Das Denkmal zeigt die überlebensgroße liegende Figur des Kardinals aus Bronze auf einem dunklen Marmorsarkophag, dessen Füße auf einem Sockel aus gleichem Mamor ruhen, das Alles vor einem architektonischen Hintergrund aus hellem Marmor, der das Denkmal an sich vom

Kirchenpilaster trennt und aus dem Dunkel günstig hervorhebt. Das Ganze ist durchaus in der Art der Grabmäler der Hochrenaissance. Ein Werk, dessen majestätische Ruhe über die Begriffe von Mode und Zeitgeschmack triumphiert. A. C.

Haag

Die Niederlegung der alten Häuser am Haager Schloßteiche, derentwegen eine heftige Pressekampagne geführt worden war, ist jetzt beendet. Das Bild um die Gefängnispforte herum hat dadurch unendlich gewonnen. Die Gasse durch den Turm der Gefängnispforte, die viel zu schmal für den stetig wachsenden Verkehr geworden war, soll in Zukunft nur noch für den Fußgängerverkehr gebraucht werden. Eine breite Straße, die an Stelle der niedergelegten Häuser angelegt werden wird, soll künftig den Fuhrwerks- und Reitverkehr um die Gefängnispforte herumleiten. Pläne bestehen, wonach der Teich in einer Breite von 20 m zugeschüttet werden und auf dem so gewonnenen Boden ein neuer Häuserblock, laufend vom Buitenhof nach dem Kneuterdyk, entstehen soll. Das Projekt wird wahrscheinlich noch dieses Jahr vor dem Stadtrat zur Abstimmung kommen, dürfte jedoch erheblichen Widerstand finden, da sich das stadtbauliche Bild durch den Abbruch der alten Gebäude bedeutend gehoben hat.

150 Maler sind durch einen Ausschuß dazu eingeladen worden, von landschaftlich bedeutsamen Örtlichkeiten Hollands Bilder anzufertigen. Die Sammlung soll durch das niederländische Volk der Königin Wilhelmina als Geschenk angeboten werden, zur Gelegenheit ihres 25jährigen Regierungsjubiläums, das sie im September feiert. H.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Köln

Das Kunstauktionshaus Math. Lempertz kündigt für den 12.—14. Juni eine Antiquitäten- und Möbelversteigerung an, die sich wiederum aus Dublettenbeständen deutscher Museen zusammensetzt, zu denen sich recht achtbare Stücke aus Privathand gesellen. Die meisten Qualitäten weist wohl die Abteilung der deutschen Porzellane auf, in der wir die führenden Manufakturen des 18. Jahrh. vertreten sehen. Unter ihnen dürfte das Interesse der Liebhaber am meisten die wohl als Unikum zu bezeichnende Höchster Büste des Mainzer Erzbischofs Emmerich Joseph von Breidbach erregen, ein ganz hervorragendes Werk des J. P. Melchior, wie überhaupt die Höchster Manufaktur sehr gut vertreten ist. Von Meißen nennt der Katalog eine Reihe früher Kändlerarbeiten. Auch die Stücke von Ludwigsburg, Frankenthal, Wien werden Beachtung finden. Unter den Skulpturen sehen wir neben den niederrheinischen Figuren des 15. und 16. Jahrh., eine Reihe feingeschnitzter Truhen- und Schrankfüllungen, unter den Goldarbeiten schöne Dosen der klassizistischen Zeit. In der Möbelabteilung gehören dem rheinischen 18. Jahrh. die besten Stücke.

London

Während der Juni-Versteigerungen werden bei Christies zwei sehr populäre und weithin bekannte Ölgemälde verkauft werden, und zwar: Sir Hubert von Herkomers „Last Muster", gemalt 1875, und W. Holman Hunts „Scapegoat, das der große vorraffaelitische Künstler 1856 an den Ufern des Roten Meeres malte. Beide Bilder stammen aus der Sammlung Sir Cuthberst Quilter.

Am 13. Juni werden Messrs. Sotheby, Wilkinson & Hodge eine wichtige Sammlung von Zeichnungen, Aquarellen und Ölgemälden aus dem Besitze des Herrn J. B. Seely von der Insel Wight versteigern. Vertreten sind u. a. die englischen Aquarellmaler Copley Fielding, Birket Foster, S. Prout und die Maler George Morland, Jan Steen und David Teniers. K. P.

* * *

Am ersten nnd zweiten Freitag des Monats Juli wird bei Christies die Sammlung des Sir Joseph B. Robinson, eines bekannten südafrikanischen Millionärs, zur Versteigerung kommen. Die Sammlung, von deren Existenz nur ganz wenige Leute wußten, ist in den letzten dreißig Jahren aufgebaut worden und enthält unter anderem folgende Bilder: Ein Porträt eines alten Mannes mit weißem Bart von Rembrandt, ferner ein Porträt der Schwester Rembrandts, Lysbeth van Ryn, datiert 1633. Das Porträt eines Herrn von Frans Hals. Zwei Seestücke von Van der Cappelle. Eine Gartenszene von Pieter de Hooch. Ein Rubens (Porträt des Grafen von Werve). Ferner ein Jan Steen, ein Teniers, ein Terborch. Von den englischen Meistern seien erwähnt: Porträt des Herrn Mathew von Reynolds, mehrere Romneys, ein halbes Dutzend Gainsboroughs. Die französische Schule ist durch verschiedene Bouchers vertreten. Die Sammlung umfaßt alles in allem 138 Nummern. B.

München

Am 19. Juni und folgende Tage findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung statt, deren Bestände sich aus dem Nachlaß Exzellenz Dr. W. K. Röntgen, aus Münchner Privatbesitz und anderen Beiträgen zusammensetzen. Die verschiedensten Kunstgattungen sind vertreten so u. a. alte Gemälde, Antiquitäten, darunter Möbel, Keramik, verschiedene Metallarbeiten, Plastiken, Einrichtungsgegenstände verschiedener Art, Teppiche, ostasiatisches Kunstgewerbe usw. Sehr reichhaltig ist das neuere Kunstgewerbe vertreten, vor allem durch verschiedenen Schmuck, schöne Bestecke und größere Gruppen von Glas und Kera-

mik und Vitrinengegenstände. Bei den alten Bildern ist die deutsche, italienische, spanische und französische Schule gut vertreten. Das Porzellan und die übrige Keramik zeigen neben Figuren verschiedener Manufakturen auch zahlreiche Geschirre und Service. Unter den Textilien befinden sich schöne Perserteppiche, alte Decken und eine interessante alte Kostümsammlung. Bei der ostasiatischen Kunst sind neben chinesischen und japanischen Porzellan-Vitrinenobjekten interessante chinesische Seidenmalereien vorhanden. Die Abteilung Möbel enthält Schränke, Kommoden, Sitzmöbel, Vitrinenschränke aus dem 17.—18. Jahrh., sowie Stilmöbel und Saloneinrichtungen. Schließlich seien auch noch die Graphik erwähnt und die Bücher, unter denen sich mehrere wertvolle kunstwissenschaftliche Werke und eine größere Photographiensammlung von Kunstgegenständen befinden.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Die Vente Kahnweiler

Am 7. Mai fand im Hotel Drouot in Paris die weitere Versteigerung moderner Bilder aus der Sammlung Kahnweiler statt. Das Ergebnis des Tages betrug 104350 Frs.

Gemälde von Derain erzielten sehr hohe Preise: Nr. 173, „Stilleben auf der Palette", brachte 8500 Frs.; Nr. 177, „Die beiden Schwestern", 7500 Frs. und Nr. 175, „Le Pecq", 2205 Frs. Bilder von Braque brachten durchschnittlich 100—400 Frs. Nr. 233, „L'Ile Saint-Germain" von Vlaminck, wurde mit 2200 Frs. und Nr. 237, „Häuser am Ufer des Flusses" von demselben Künstler, mit 1650 Frs. bezahlt. Seine „Flußbrücke", Nr. 229, brachte 1800 Frs. G.

Berlin

In der Galerie Gurlitt wurde am 26. Mai unter dem Titel „Primavera" eine Ausstellung eröffnet, die außer einigen Bildern älterer Kunst einzelne Werke folgender Künstler enthält: Braque, Chagall, Eberz, Kirchner, Klee, Kokoschka, Levy, Nauen, Henri Rousseau, Vlaminck u. a. Mit einer größeren Zahl von Bildern sind vertreten Erich Klossowski und zum ersten Male Helmut vom Hügel und Alexander Mohr.

Elberfeld

Die Galerie Walter Westfeld, Wall 14, eröffnete am 1. Juni eine Sonderausstellung: „Intime Raumbilder aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts". Gezeigt werden Interieurs von Achenbach, Brütt, Grützner, Lerche, Claus Meyer, Webb, A. v. Wille u. v. a.

Neue Kataloge

Paul Graupe, Berlin. Versteigerung XXVII, vom 6.—8. Juni 1923. Piranesi-Sammlung. Handzeichnungen des 18. bis 20. Jahrh. Graphik des 19. bis 20. Jahrh.

Der Katalog zählt 1399 Nrn. 1—116: Piranesi. Nur frühe Abzüge der Vedute di Roma, vor der Numerierung und zum Teil vor der ersten Pariser Ausgabe von 1792. Das ist ein sehr ungewöhnliches Angebot und dürfte für die Bewertung von Piranesi-Stichen — die seit geraumer Zeit eine steigende Tendenz zeigen — richtunggebend werden. — Unter den Handzeichnungen finden sich nicht nur solche moderner Künstler (Corinth, Liebermann, Archipenko, Nolde, Pechstein usw.), sondern vor allem solche der heute besonders geschätzten des 19. Jahrh., wie Blechen, Chodowiecki, Führich, Genelli, Hosemann, die Kobells, Rayski, Richter, Schwind, Spitzweg usw. (Nr. 117 bis 554). — Graphik: Nr. 555—1399. Gut vertreten u. a. Corinth (147 Nrn.!), die Kollwitz, Liebermann, Meid, Menzel, Slevogt. Es fehlen aber auch weder die geschätzten Franzosen noch Munch oder Zorn. -s-

H. Trittler, Graphisches Kabinett, Frankfurt a. M. Katalog V. 1923. Kostbare Bücher. Graphische Mappenwerke. Kunstliteratur. Alles neuere und neueste Ausgaben, u. a. Drucke der bekannten Pressen und Gesellschaften, große Reproduktionswerke usw. -s-

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 12	21. Juni	Heft 12	14. Juni
„ 13	12. Juli	„ 13	5. Juli
„ 14	26. Juli	„ 14	19. Juli

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361

RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Georg Kars

Von MAURICE RAYNAL | Mit 14 Abbbildungen auf sieben Tafeln

Zu leicht vergessen die Menschen den Gedanken eines großen Geistes, der scheinbar nur geringen Einfluß auf sie hat, den man aber manchmal lebendig, sowohl im Temperament des einzelnen als auch in seinen Taten mit Genugtuung wiedererkennt. Mit geheimer Freude findet man ihn dann in sich selbst unter den unumstößlichen Wahrheiten wieder und er bestätigt sich an den Begriffen, die man fast als irrtümlich zu entdecken fürchtete, zumal sie in die Praxis übersetzt, selten sind und ihr tieferer Sinn dem Geiste einer Epoche fremd erscheint, die sich lieber mit verstandesmäßigen, auf die Vernunft gestützten Erwägungen zufrieden gibt.

Rivarol hat diesem seltsamen Zweifel mit folgenden Worten Ausdruck gegeben: „Das Wesen, das nur der Empfindung lebt, hat noch nicht zu denken gelernt, aber das Wesen, das denkt, empfindet immer."

Unsere Epoche scheint sich im Hinblick auf die malerische Entwicklung ganz besonders auf den ersten Teil dieses Geständnisses eingestellt zu haben, und zwar in einem doppelten Sinn. Zu diesem Punkt müßte man einige Erklärungen geben, bevor man aufzeigen kann, wie die Kunst, die wir als die am meisten vollendete, ähnlich derjenigen eines Kars, anzusprechen berechtigt sind, in der Empfindung immer einen Rest geistiger Arbeit in uns zurückläßt.

Es sagt durchaus nichts gegen die Persönlichkeit, wenn man annimmt, daß der Zwang des eigenen Temperamentes in seiner Unmittelbarkeit nicht auch den Keim einer Originalität notwendigerweise verraten würde. Aber heute leben viele Künstler ausschließlich der Empfindung ohne zu denken, und andere ebenso zahlreiche denken nur, ohne etwas zu empfinden. Das Ergebnis ist in beiden Fällen, daß die Werke nicht originell, aber meist höchst unvollkommen sind. Diejenigen, die aus dem Gedanklichen heraus schaffen, klammern sich fast ausnahmslos an die tote Formel, aber sehen nicht den Geist der Dinge. Immer befangen in den rein verstandesmäßigen Reflexionen, geht ihr Denken über das Gefühl hinweg, soweit, daß es für das eigentliche Talent keinen Ausweg mehr gibt, was sie unfehlbar durch ihre geistige Erschlaffung und die Raisonnements ihres Verstandes verraten müssen. Vor solcher Gedankenmalerei erleben wir dann ein für allemal das Geschwätz von den gegebenen Mitteln, die ganz allgemein und ohne jede besondere Vorliebe entborgt werden. Dies ist die Formel der neuklassischen Kunst, die sich jede Epoche des Niedergangs zu eigen macht. Solange diese besteht, darf man in der Blutleere solcher Produktion, die sich offiziell vor dem Werk vergangener Meister verbeugt, ein Zeichen reiner verstandesmäßiger Kunst erkennen und es braucht nicht noch besonders betont zu werden, daß solches Schaffen nicht aus der reinen Empfindung als Mittel der Expression schöpft, sondern lediglich auf Grund technischer Gegebenheiten eine Vorstellung vermitteln will.

Die christliche Symbolik lehrt, daß dem Kruzifix gemäß das Haupt Gottvater anruft, der sinnliche Leib den Sohn, die Brust als Sitz des Herzens und der Lunge aber den Geist. Heute sollte der Künstler, durchaus lyrisch gestimmt, ausschließlich mit dem Herzen denken; d. h. das Herz, allein zwischen der Vernunft und den sinnlichen Trieben gelegen, ist der wichtigste Faktor der künstlerischen Erziehung und als solcher berufen, gleichmäßig die Vernunft wie die Sinnlichkeit zu beraten, im Sinne des reinen wundervollen Gefühles, das die wahre Aufgabe der Kunst bedeutet.

Umgekehrt ist im Sinne Rivarols jene Malerei, die nur aus dem Gefühl schöpft und deshalb die höhere Idee noch nicht erfaßt hat, sondern sich ohne Reflexion den Dingen hingibt, ausschließlich der sinnlichen Welt untertan.

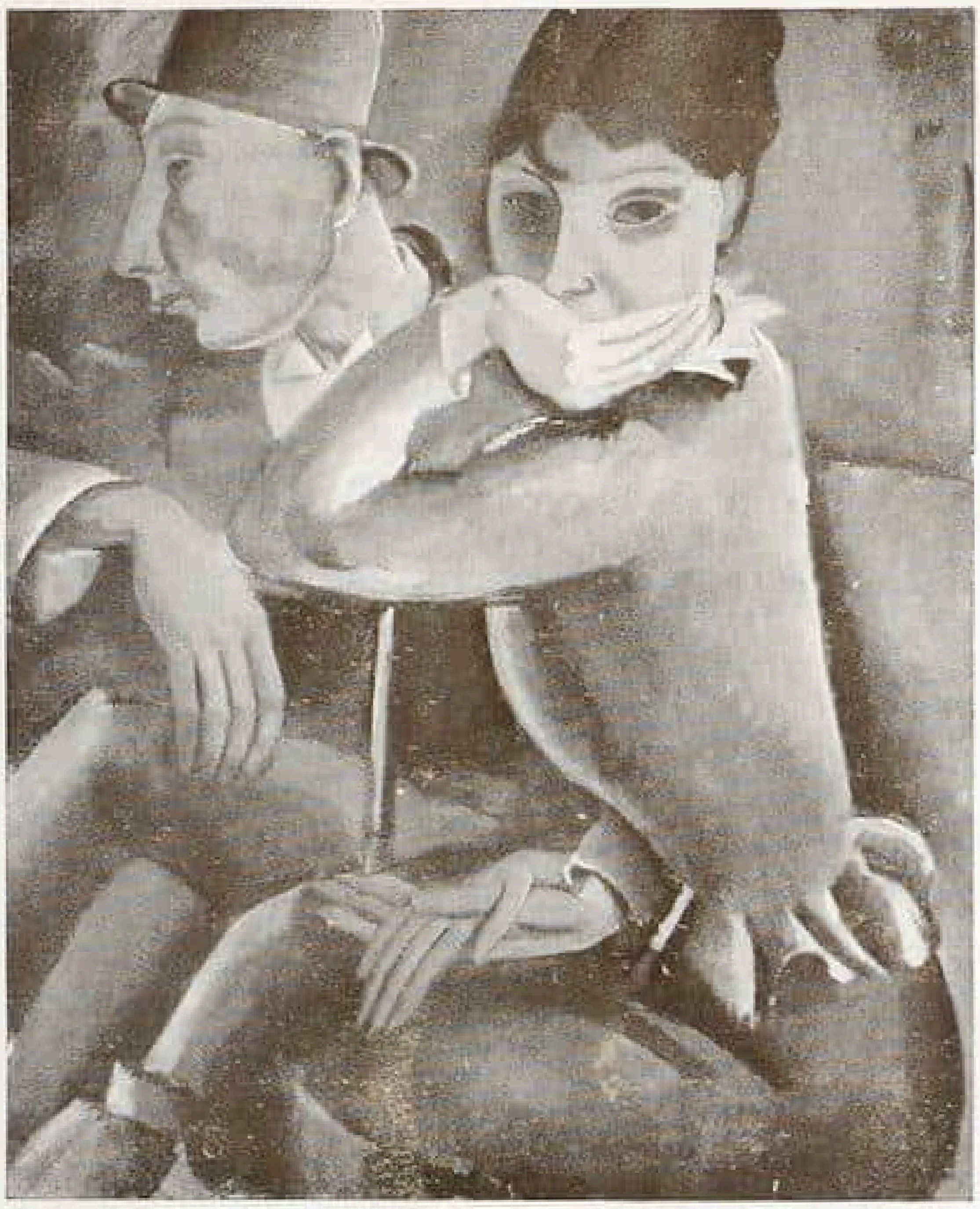
In diesem Sinne eröffnet sie nur sehr kurze Perspektiven und muß, was nicht wundernehmen kann, bald sterben. Zweifellos darf man dem Überwiegen des rein Gedank-

lichen nicht jene Vorherrschaft zugestehen, wie es der Kubismus getan hat, denn an sich ist die Reflexion der Kunst nicht fremd wie die Praxis der Akademiker; im Gegenteil muß sich der Gedanke auf die Form und die Farben übertragen, wenn ihm der wahre Maler folgt. Heute gestehen die Sensualisten wie es die Übertreibungen der „Fauves" unzweideutig dartun, dem Reflektiven in der Kunst überhaupt keine Existenzberechtigung mehr zu. Sie denken, wenn man so sagen will, ausschließlich in Farben, aber vergessen die gedankliche Disziplin der Form, d. h. die vollendete plastische Einheit der Idee. Man könnte uns sagen, daß die geringe Beachtung, die sie der rein verstandesmäßigen Konzeption in ihrem Werk entgegenbringen, aus einer gewissen anarchistischen Ideologie entspringt, die ein Zuviel von Freiheit ihren Sinnen vermittelte. Andererseits geht unsere Ansicht weit ab von der eines Ferrari, der behauptete, daß man erst in seiner Vorstellung vollständig die Komposition vor Augen haben müsse, bevor man nach der Natur einen Pinselstrich machen dürfe.

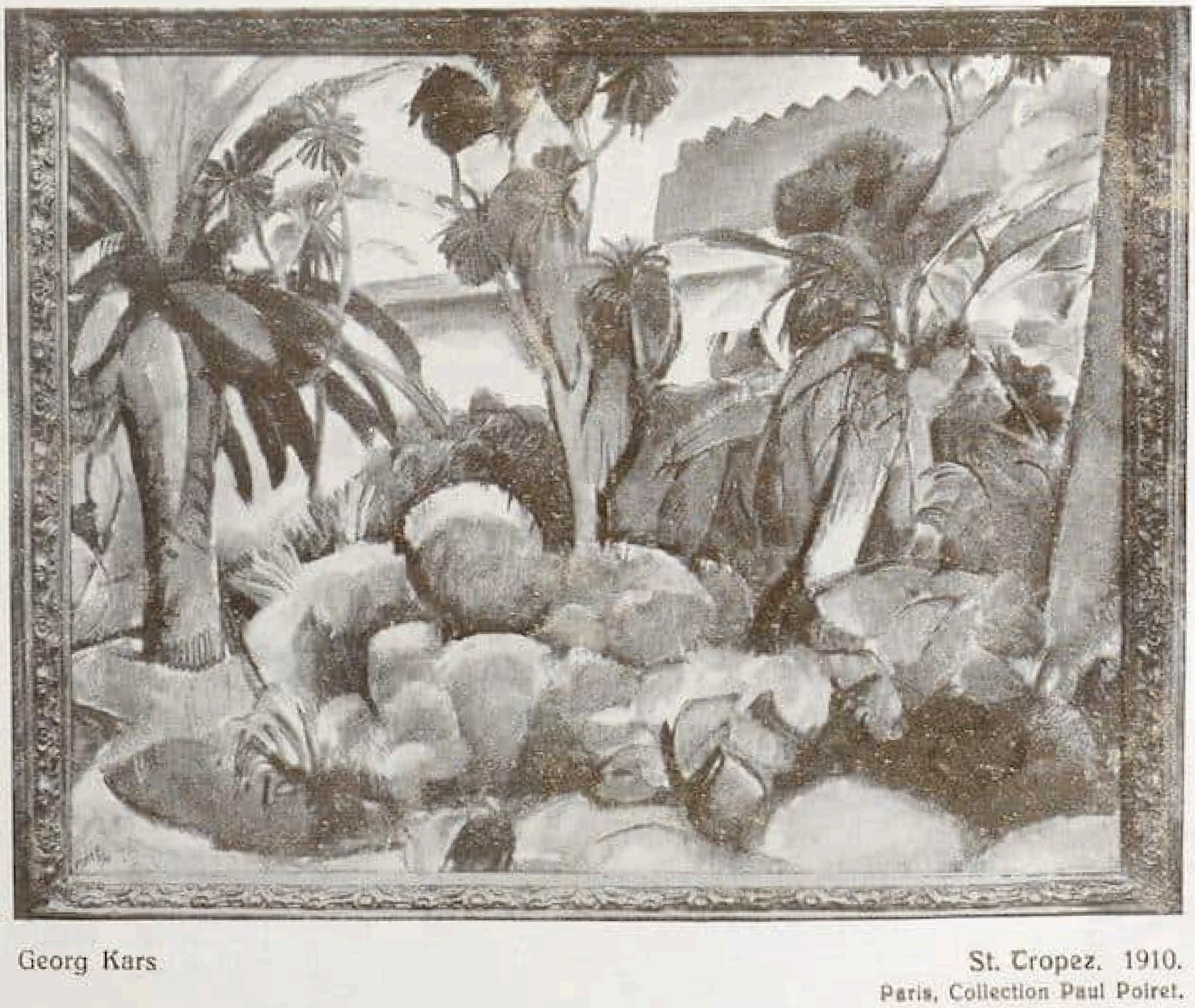
Die Kunst von Georg Kars belegt ausgezeichnet das Wort eines Rivarol, daß das Wesen, das denkt, immer auch fühlt. In seinem Werk überzeugt zuerst die hohe Intelligenz. Man empfindet deutlich, daß er die Alten studiert hat und jene unvergängliche Wahrheit der Kunstgeschichte, um ihnen den wirklichen Sinn aller Ästhetik und plastischen Gestaltung zu entnehmen, nicht im Sinne einer Nachahmung, sondern um diese fundamentalen Beispiele seiner eigenen Imagination zu vermählen. Er sieht diese Vorbilder nicht im Sinne einer toten Formel, sondern durchaus geistig. Er nähert sich ihnen, wie es die großen Dichter tun, wenn sie ein Gemälde schaffen; er wird niemals sagen: „Die Nacht ist schwarz, wie dies oder jenes Objekt", sondern nach dem Beispiel von Mallarmé: „Die Nacht ist finster wie ein schwarzer Kater". D. h. die von ihm offenbarte große Form seiner Gemälde, zumal seiner Akte, wird sich nie an veraltete und einfach gegebene Vorbilder anlehnen, sondern er gibt ein Neues, das er zur Wirklichkeit verdichtet, den sinnfälligen Eindruck formalen Seins, der sich in seinem Geiste realisierte und zwar in einem Geiste, der in lyrischer Plastizität die volle Kraft der Imagination zurückstrahlt.

So bewundert man vor allem an seinen Figuren das Verlangen nach Haltung, die trotz sinnlichster Grazie oder einer durchaus menschlichen Kraft der Gebärde immer der Gesamtkomposition unterliegt und eine bemerkenswerte Geschmeidigkeit im Rahmen des plastischen Aufbaus hat, der durch eine gemäßigte Empfindsamkeit überzeugt. Niemals vergißt Kars mit dem Grafen Caylus, daß „die Komposition die Poesie der Malerei ist". Und in diesem Sinne knüpft sein plastisches Denken die Beziehung zwischen der Formgebundenheit seiner Gestalten und jener zweidimensionalen Fläche, auf der er sie verteilt. Niemals übersieht Georg Kars die zwiefache Aufgabe, die ein Gemälde zu erfüllen hat. Die Besonderheiten des von ihm geschaffenen Sujets, d. h. die Entwicklung des Gesamtaufbaus der Masse und der ihr gemäßen Linienführung und daneben den Parallelismus der vier Umgrenzungen seiner Leinwand, die gewissermaßen das Werk halten, es im Auf und Ab begleiten und festigen. Hier muß angemerkt werden, wie Kars es beinahe mühelos fertigbringt, den Teilen seiner Bilder das innere Gleichgewicht zu geben, indem er in erstaunlicher Weise den kühnen Schwung gewisser Linien, der und jener Ballung das letzte Gleichmaß entgegenstellt. Nirgends wird der Rahmen durch eine Kühnheit gesprengt. Diese Tatsache ist Ausfluß seiner Klugheit und seines plastischen Gefühls, und so zeigt sich Kars immer maßvoll im Sinne eines Mechanismus seiner Linienführung, dessen Funktion einem verborgen bleibt. Aus diesem Grunde kennt das Oeuvre von Kars weder künstlich Gewolltes, noch erscheint es geziert. Bester Beweis innerer Disziplin und des gesundesten Gefühls für die Form, das man sich denken kann.

Im wahren Sinne des Wortes ist Kars künstlerisch ein sinnlicher Schöpfer. Für ihn ist Malerei nichts als Malerei, und dies, weil er zutiefst über den Sinn seiner Kunst nachgedacht hat. Sein Werk ist gleich groß als Malerei wie als Komposition. Weit



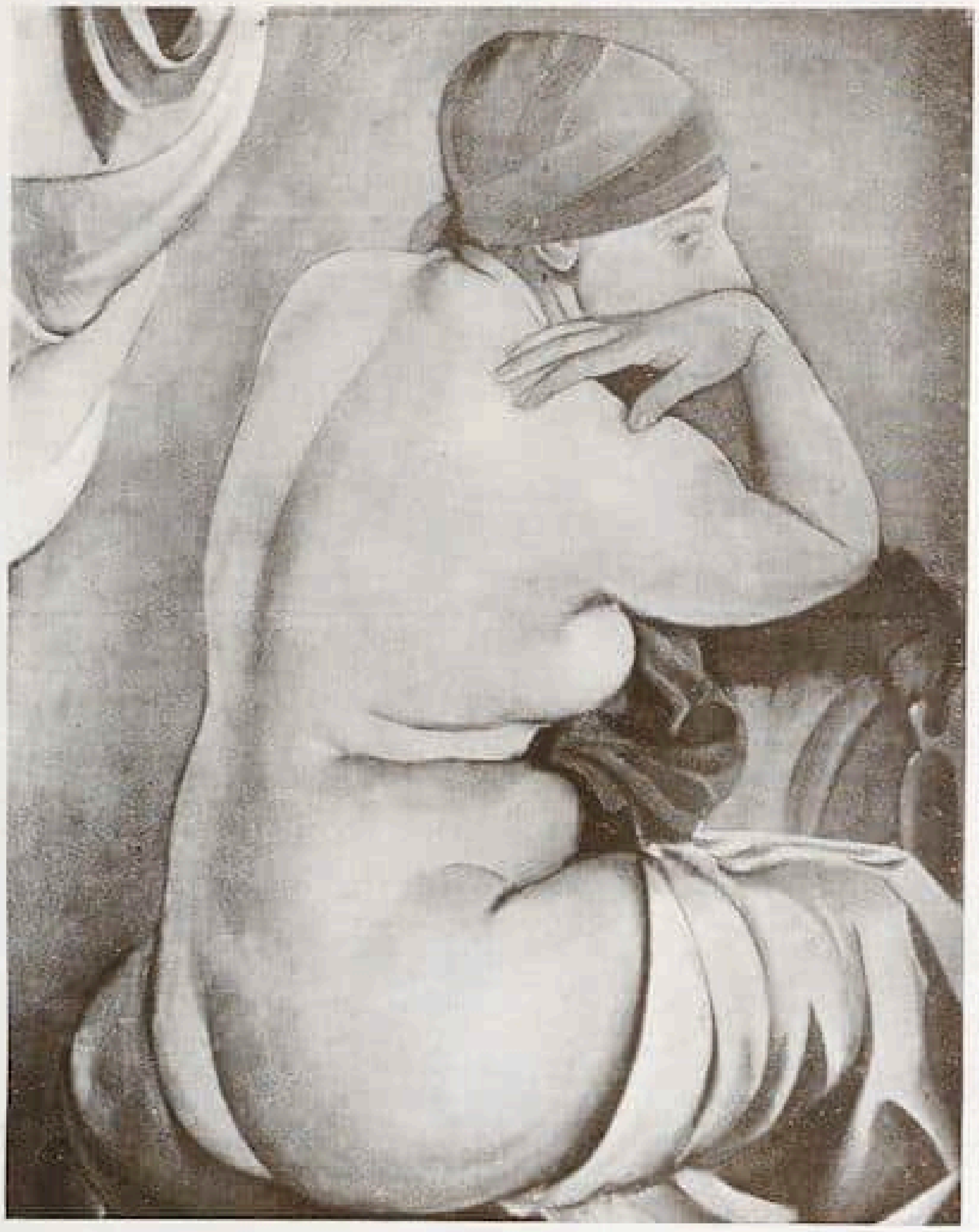
Georg Kars. Auf der Bühne. 1911.



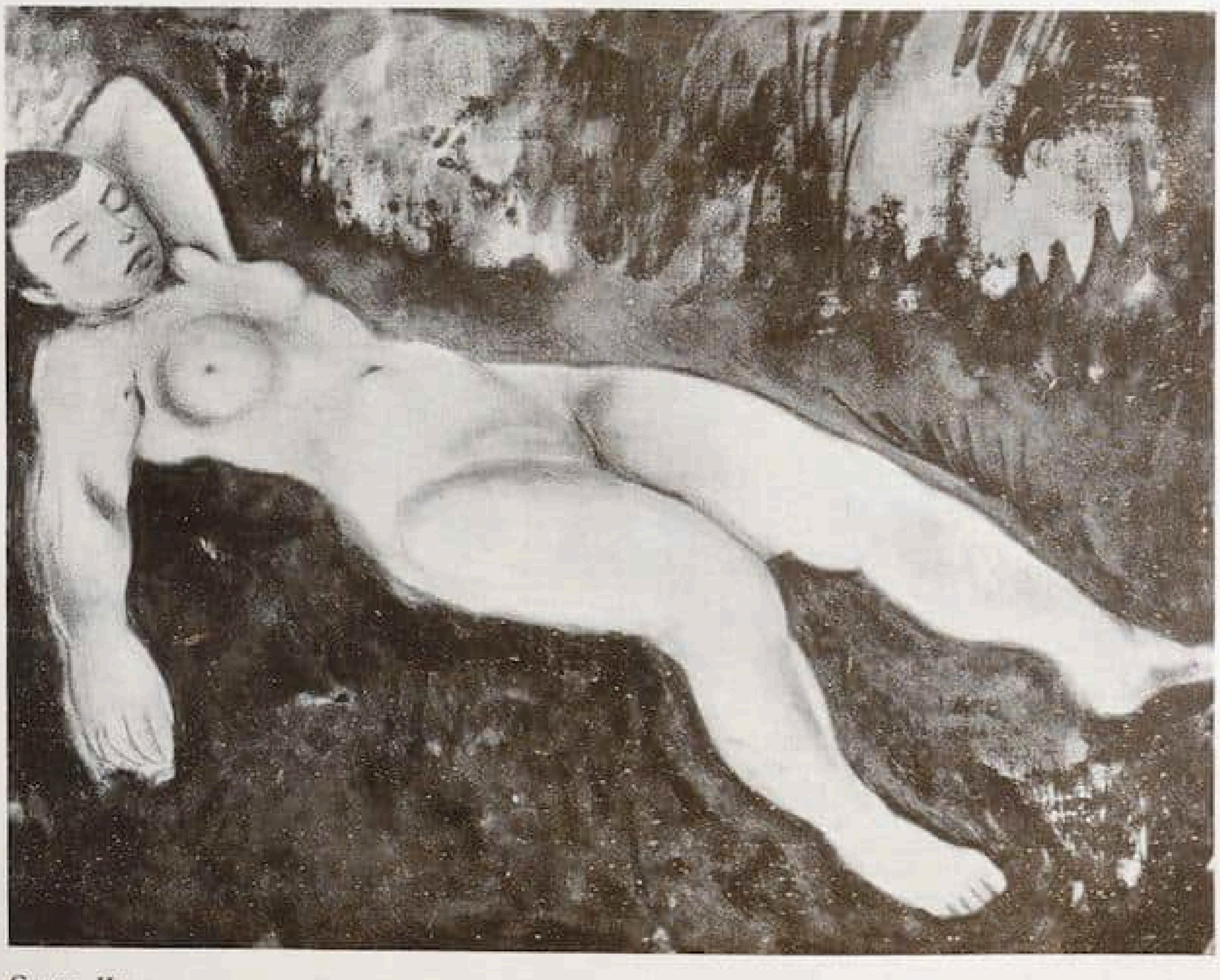
Georg Kars. St. Tropez. 1910.
Paris, Collection Paul Poiret.

Georg Kars. Zitronenpackerinnen. 1912.

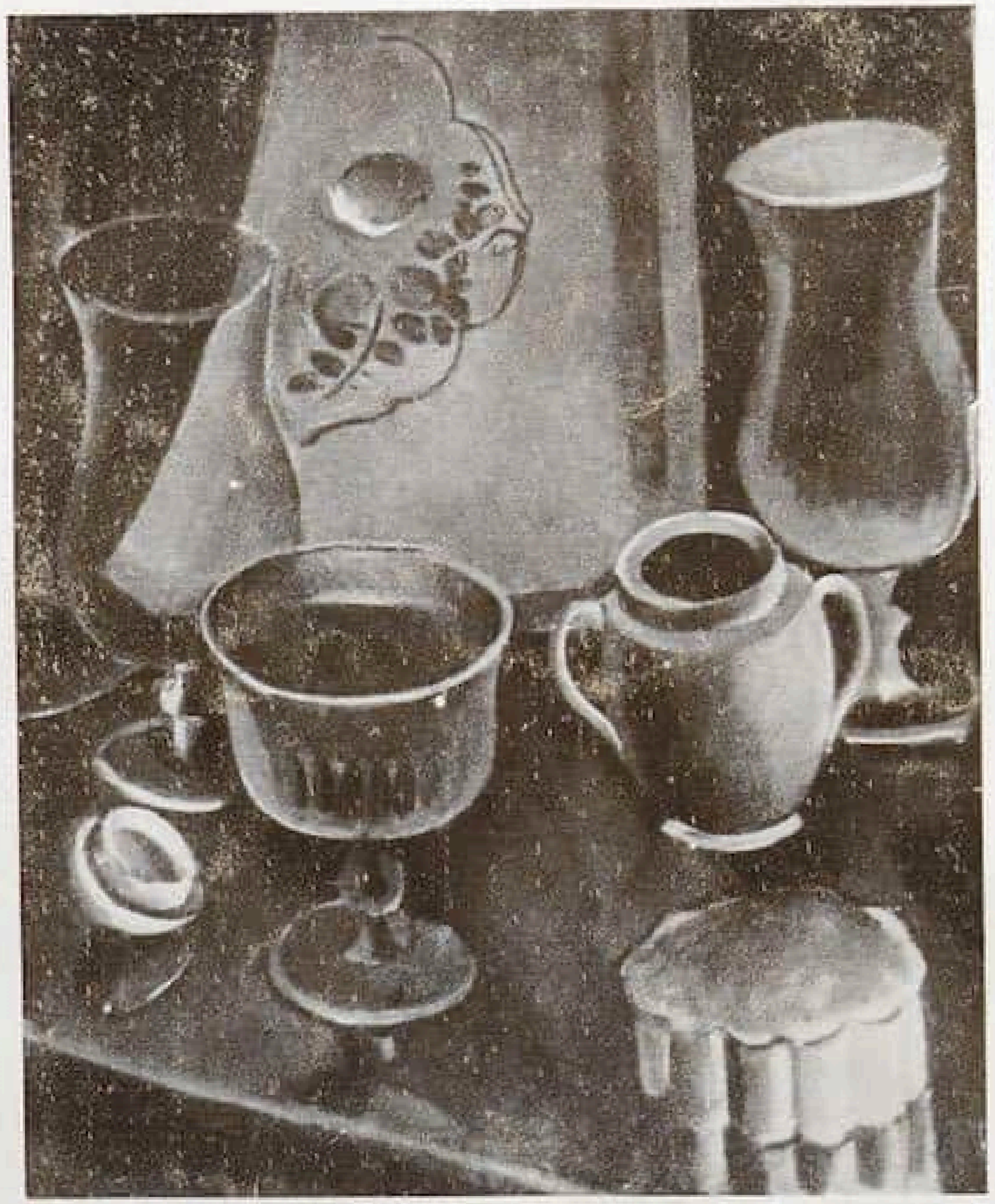
Georg Kars. In Mallorca. 1912.
Bes.: B. Köhler, Jena.



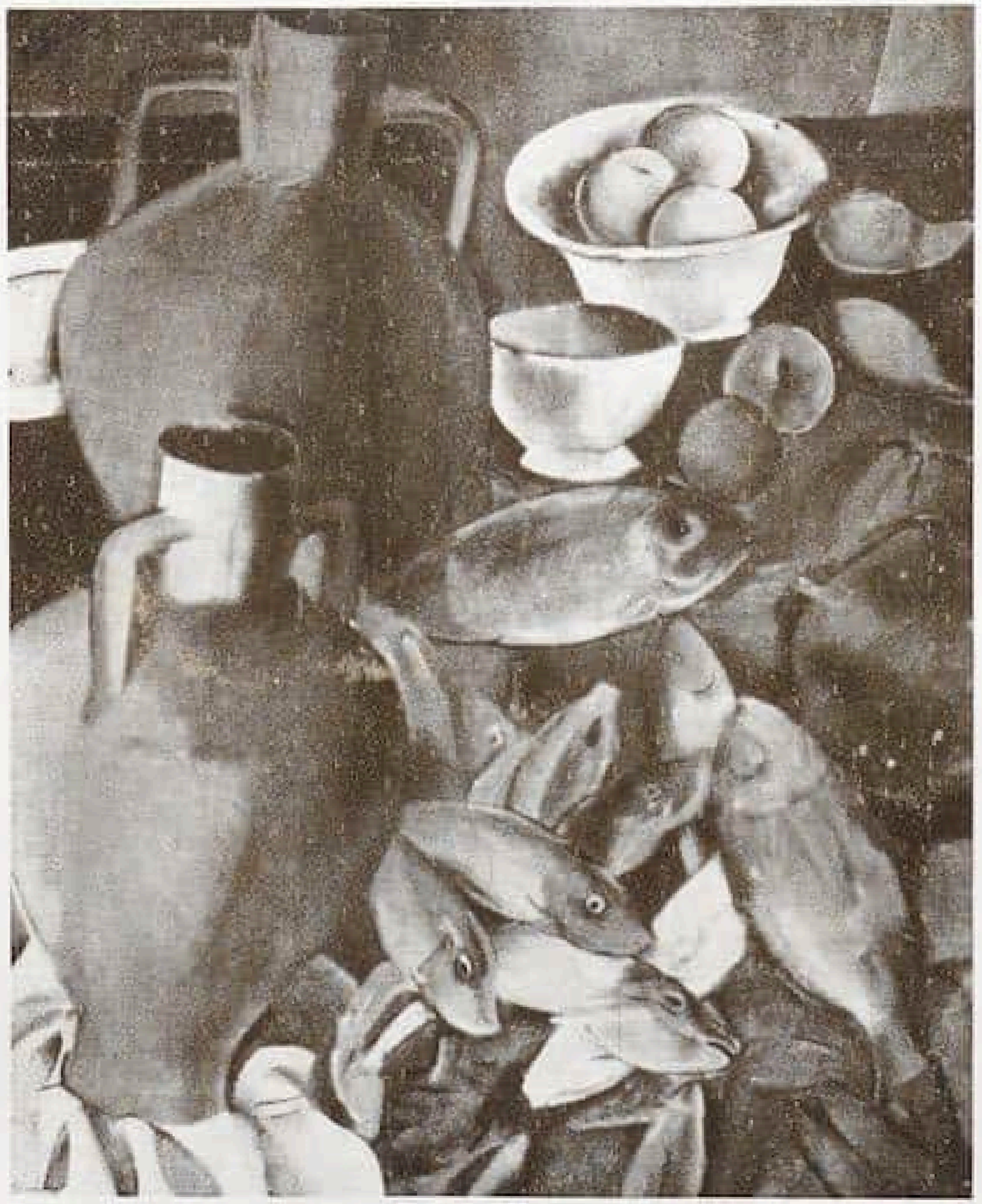
Georg Kars. Akt mit Turban. 1920.



Georg Kars. Akt im Freien. 1921.
München, Galerie Goltz.



Stilleben mit Roſenranke.



Stilleben mit Fiſchen. 1920

Georg Kars.

entfernt von den anderen, die glauben, daß allein die Orgie der Farben Beweis eines malerischen Temperamentes sei, liebt er die einfachsten Töne, manchmal sogar die gleichmäßigsten Klänge, durch die er seinem Werk alle nur denkbaren und vorstellbaren Variationen vermittelt. Ähnlich wie in seinen Zeichnungen weniger das rein geschmackliche Moment als vielmehr ein innerer Rhythmus die Aufmerksamkeit gefangen nimmt, so gibt es auf seinen Gemälden eine Vielheit von Tönen und Valeurs, die nicht dem erlernbaren Kanon elementarer Gesetze entspringen, sondern Ergebnis eines Assoziationsvermögens sind, das aus dem Gegensatz der Farben und Nuancierungen letzte Solidität und unschätzbaren Reichtum entnimmt. Das Feuer des Malers, der fühlt, aber auch nachdenkt, sorgt dafür, daß es der Palette eines Kars niemals an Abwechslung fehlt. Indes läßt ebenso das künstlerische Unterscheidungsvermögen eines Kars einen Klangton, ein Thema, wie es ein Musiker tut, aufgreifen. Aber weil es durch eine seltene Sensibilität getragen ist, vollführt er mit seinem malerischen Instrument die reichsten Variationen; aufwühlend und oftmals spielerisch zugleich, offenbaren sie jene Geheimnisse seiner Kräfte, die in seiner physischen Natur verschlossen sind.

Im Oeuvre eines Kars gibt es darum einen vollkommenen Ausgleich zwischen dem inneren Rhythmus seiner Zeichnung und seines Kolorits. Daher kommt es, daß seine Akte, seine Bildnisse, seine Landschaften und seine Stilleben eine Ausgeglichenheit besitzen, die seine Werke zu dem denkbar Vollkommensten stempeln. Ist es nicht seltsam, daß man bei aller Originalität des Künstlers solche Qualitäten so selten bei anderen findet! Das kommt daher, weil in dem Werk von Kars dieser Zusammenklang eines erhebenden, formstarken, geschmeidigen und so lebendigen Lyrismus Hand in Hand geht mit einem tiefen, malerischen Gefühl und dies einen der gelungensten Versuche in der Domäne des Klassizismus darstellt. Georg Kars ist in der Tat der Künstler, der mit dem Gefühl den Gedanken hat und deshalb eine der reinsten Definitionen des Klassizismus verkörpert. (Deutsch von G. Biermann.)

Ästhetische und historische Kunstanschauung

Von RICHARD LEWINSOHN

Um die Jahrhundertwende, als der Naturalismus zu verblassen begann und vom Kunstgewerbe aus eine neue Stilkunst emporschoß, fing auch die Kunsttheorie an, sich wieder mit der Ästhetik der reinen Form zu beschäftigen. Das Interesse verdichtete sich, wie immer im Beginn einer neuen Kunstanschauung, zu der Kardinalfrage, was denn überhaupt Kunst sei. Und es fehlte auch nicht an Versuchen, auf diese lakonische Frage eine ebenso lakonische Antwort, eine kurze und prägnante Definition des Begriffs Kunst zu geben.

Die Losung des Naturalismus, daß die Kunst ein Stück Natur sei, gesehen durch ein Temperament, genügte nicht mehr; das war klar. Denn damit konnte man weder die Raumkunst Olbrichs noch die Ornamentik van de Veldes erklären. Aber auch die neue Formel von der inneren Zweckmäßigkeit stellte sich bald als unzulänglich heraus. Sie paßte weder für Hodler noch für Klimt, geschweige denn für Hofmannsthal und Maeterlinck oder gar für Strauß und Debussy. Und so kam man denn nach etlichen Debatten wieder einmal zu der Weisheit letztem Schluß, daß die Kunst halt die Kunst sei und daß man so etwas nicht definieren könne.

In diesem Resultat steckte die richtige methodologische Erkenntnis, daß man auf einem Gebiet, auf dem noch alle Unterbegriffe schwankten und nirgendwo eine sichere Terminologie bestand, unmöglich den Sammel- und Endbegriff mit einem Worte umreißen konnte. Denn das Wesen der Definition liegt doch darin, eine Unbekannte durch mehrere bekannte Größen auszudrücken. Diese bekannten oder bekannteren Größen bedürfen natürlich ihrerseits wiederum einer Erklärung. So hat eine Definition nur Sinn inner-

halb eines Systems wie dem der Mechanik oder der Mathematik, das sich auf ein Minimum von unbeweisbaren Grundsätzen, die an der Grenze des Apriorischen stehen, reduzieren läßt. Ein solches System der Ästhetik und der Kunsttheorie gab es aber weder damals, noch ist es durch die neuen großen „Systeme", die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen, geschaffen worden.

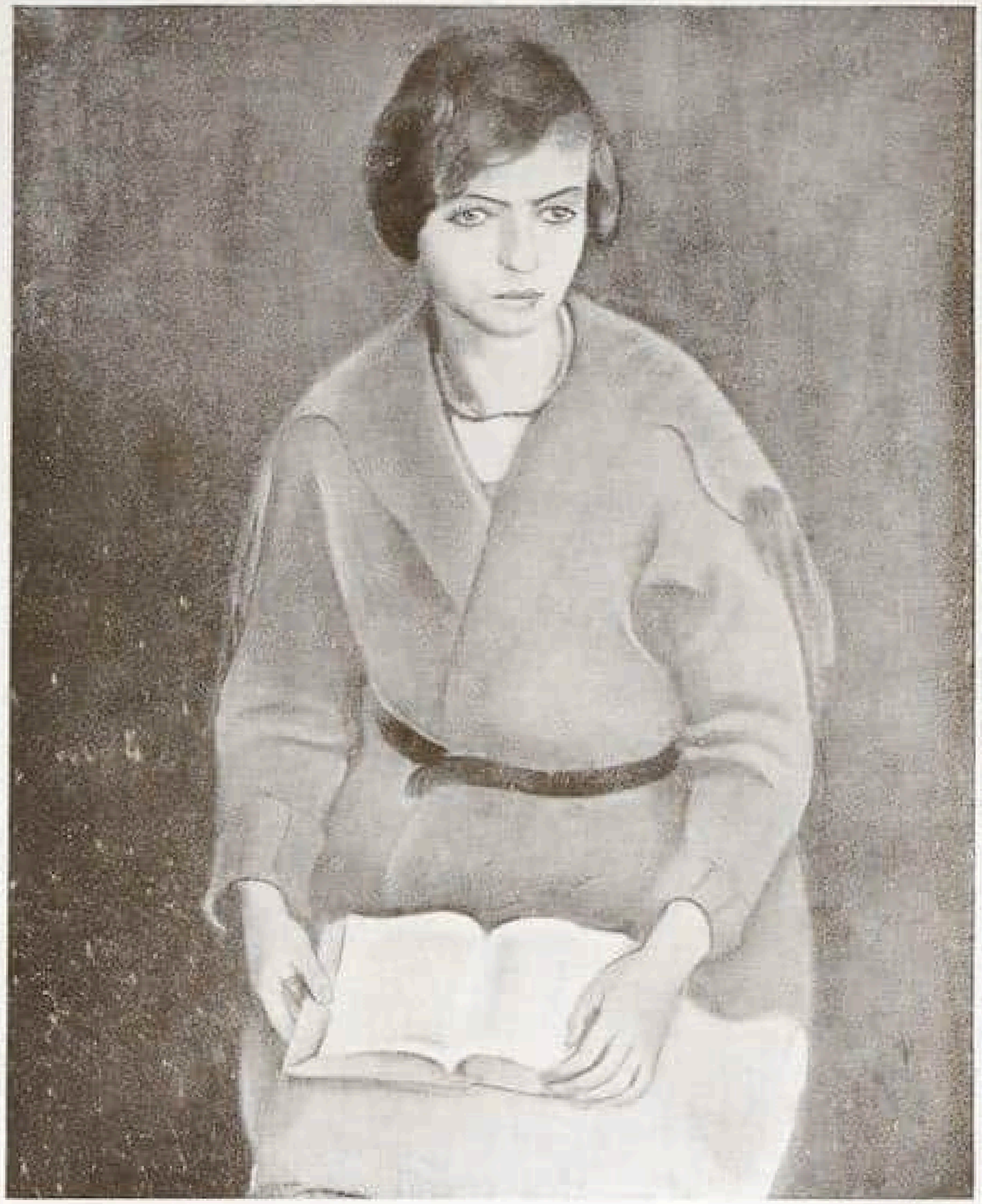
Der Grund hierfür ist in der Materie selbst zu suchen. Die besonderen Schwierigkeiten, die alle Kunstprobleme bieten, liegen in der außerordentlichen Labilität des Objekts, in der Aufgabe, den Gegenstand der Forschung zu fixieren. Damit ist nicht jene Unsicherheit gemeint, die der Laie gemeinhin für das Problematische des Kunstdenkens hält, die Unsicherheit des Urteils, was Kunst und was Kitsch sei, die Unsicherheit des Geschmacks. Diese Unsicherheit ist in Wirklichkeit sehr gering. Die Angehörigen einer Zeit, einer Kultur und einer Bildungsstufe sind sich im wesentlichen durchaus darüber einig, was zur Kunst gehört und was nicht, und es sind immer nur verhältnismäßig kleine Grenzgebiete, um die ernsthaft gestritten wird. Unsicher ist vielmehr der Gegenstand des Kunstdenkens als Ganzes, der Ausgangspunkt und das Ziel, das man vor Augen hat. Was will man eigentlich ergründen? Die Welt des Schönen, das Phantom der Romantik? Oder den ästhetischen Sinn, den man unserer Psyche unterstellt hat? Oder die ästhetische Idee Kants, von der einige moderne Phänomenologen das Heil erwarten?

Die kunsttheoretische Publizistik und das kunsttheoretisch interessierte Publikum pflegte es sich sehr leicht zu machen. Sie sprechen gewöhnlich von dem etwas unqualifizierbaren Kollektivbegriff Kunst, der der Gegenstand unzähliger Reden, Aufsätze, Abhandlungen und Bücher ist, und die Zahl der Sentenzen, die mit den beiden Worten beginnen „Kunst ist . . . .", ist Legion. Es soll nicht bestritten werden, daß durch einen geistreichen Ausspruch ein Problem mehr erhellt werden kann als durch die langatmigste Dissertation. Aber der Kollektivbegriff Kunst ist Anfang und Ende und deshalb für die systematische Erkenntnis brauchbar. Wo man von hier aus versucht hat, ein System zu deduzieren, war das Ergebnis immer eine vage Ästheterei, ein Theorem ohne Gegenstand, Geist ohne Körper. Die Kunsttheorie aber braucht ein Substrat, an dem sie ihre Resultate jederzeit kontrollieren kann, wenn sie sich in Einzelheiten verrannt hat oder sich auf einem metaphysischen Höhenfluge zu verwirren droht. Daher muß das Kunstwerk, das einzelne Kunstwerk, der Ausgangspunkt alles Kunstdenkens sein.

Wollen wir das einzelne Kunstwerk nun irgendwie in einen größeren Vorstellungskomplex einbeziehen, unter einen Oberbegriff bringen, so können wir von ihm nur die primitive Aussage machen: das Kunstwerk ist ein Produkt menschlichen Schaffens. Wie bei jedem Produkt, stehen in seinen Polen, in den Polen seiner Existenz zwei Menschen oder zwei Menschengruppen, die sich ganz verschiedenartig betätigen: der Produzent, der hier Schöpfer, und der Konsument, der hier künstlerischer Beschauer oder Hörer oder Genießer, kurz Rezipient genannt wird. Aber bei allen anderen Produkten besteht zwischen diesen beiden verschiedenen Tätigkeiten, der Produktion und der Konsumtion oder Rezeption doch ein innerer, notwendiger, funktioneller Zusammenhang, der gegeben ist durch den Zweck des Gegenstandes. Der Produzent produziert für den Konsumenten. Der Grund der Produktion ist der Konsum. Der Vorgang spielt sich freilich nicht so einfach ab, daß die Ansprüche des Konsumenten vollkommen festliegen und der Produzent sich starr danach richtet. Vielmehr wirkt der schöpferische Produzent überall anregend und bestimmend auf die Wünsche des Abnehmers. Es findet wohl eine wechselseitige Beeinflussung statt. Immer aber bleibt der Zweckzusammenhang das treibende Moment.

In diesem Punkte nun macht das Kunstwerk von allen anderen Produkten eine fundamentale Ausnahme. Alle großen Künstler versichern übereinstimmend, daß sie einem inneren Zwange folgend schaffen, daß sie den Wertmesser ihrer Kunst nur in sich sehen und sich keineswegs um das kümmern, was der Konsument, das Publikum von ihnen

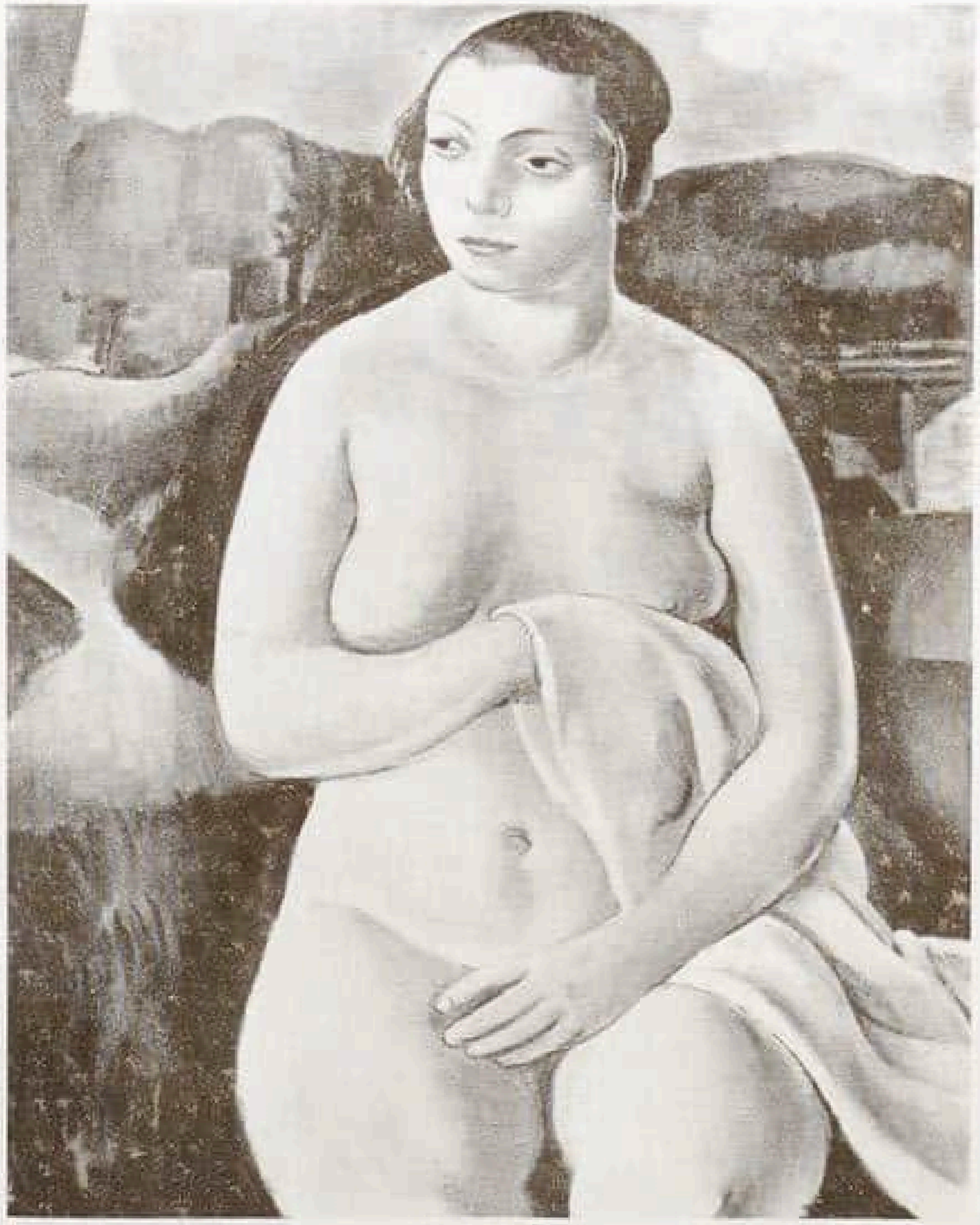
Porträt Frau Kars. 1921.
Wien, Staatsgalerie.



Porträt Frl. B. 1920.
Paris, Sammlung Adolph Basler.

Georg Kars.

Nach dem Bade. 1922.
Paris, Sammlung Girardin.



Akt. 1922.

Georg Kars.

verlangt. Man hat dagegen eingewandt, daß fast die gesamte Architektur, die bedeutendsten Werke der Plastik und Malerei und ein erheblicher Teil der Literatur und der Tonkunst auf Bestellung entstanden und daß die größten Meister ihren Auftraggebern bis in Einzelwünsche nachgekommen sind. Das mag richtig sein, beweist aber doch nur, daß auch im Genie das Menschlich-Kleine seinen Tribut fordert. Überdies sind in allen Meisterwerken Zugeständnisse stets auf die intellektuelle Ausführung beschränkt. Der eigentliche, intuitive Schöpfungsakt vollzieht sich ohne Rücksicht auf den Geschmack des Rezipienten. Der Wunsch eines Auftraggebers kann dem Künstler eine Anregung bieten in dem Sinne, in dem etwa ein Sonnenuntergang oder die Lektüre einer fremden Novelle ihn zu einer Schöpfung anregen oder, wie der Schulausdruck lautet, begeistern kann. Das heißt, er kann gewisse Assoziationen begünstigen, er kann, wie der Psychophysiologe sich ausdrückt, eine künstlerische Intuition bahnen. Aber das kann auch ein vollkommen konträrer oder ein beliebiger anderer Vorgang. Die Verkettung der Assoziationen gehört zu den Geheimnissen des individuellen Seelenlebens, von denen wir vorläufig noch gar nichts wissen. Der Auftraggeber, z. B. der Bauherr, kann dem Künstler das Thema geben. Doch das Thema steht noch außerhalb der künstlerischen Produktion. Das Thema ist noch Begriff. Die künstlerische Produktion aber beginnt mit der Bildung der Vorstellung.

Der entsprechende Sachverhalt bei der künstlerischen Rezeption liegt klar zutage. Der psychische Vorgang der Produktion ist für die ästhetische Erfassung des Kunstwerks durchaus belanglos. Das Kunstwerk, wie es rezipiert wird, ist ein fertiges Gebilde. Es steht gewissermaßen jenseits des Künstlers. Die Betrachtung eines Kunstwerks ist vollkommen unabhängig von seiner Entstehung. Ja, sie muß es sein. Denn die Beschäftigung mit der Entstehung des Kunstwerks hebt die künstlerische Rezeption auf oder läßt sie gar nicht erst zustande kommen. Das Spezifische der künstlerischen Rezeption besteht doch gerade darin, daß man das Kunstwerk als in sich abgeschlossene Einheit, daß man es isoliert betrachtet. Die Einheit aber geht verloren, sobald man den Fäden nachspürt, die es mit der Außenwelt verbinden, und die Zusammenhänge aufdecken will, aus denen heraus der Künstler es so oder so gestaltet hat. Man achtet auf Teile, aber man sieht nicht mehr die Einheit. Man erschließt vielleicht das Werden. Aber das Kunstwerk ist Sein.

Dieser Dualismus von künstlerischer Produktion und Rezeption, so selbstverständlich er im Grunde ist, ist von den wenigsten Kunstdenkern mit der nötigen Schärfe auseinandergehalten worden. Im Beginn der deutschen Ästhetik wird das Kunstproblem folgerichtig von beiden Seiten in Angriff genommen. Die Hallenser Baumgarten und Meier suchen das ästhetisch Wirksame im künstlerischen Genießen, der Leipziger Philosoph Platner sucht das Wesen des künstlerischen Gestaltungstriebes zu ergründen. Kants „Kritik der Urteilskraft“ umfaßt zugleich die Lehre vom ästhetischen Geschmack und die Lehre vom künstlerischen Genie. Das Charakteristikum der ästhetischen Rezeption ist nach Kant das interesselose Wohlgefallen, das Charakteristikum des Künstlers, daß er absichts- und interesselos schafft wie die Natur. Der Schöpfer des Kunstwerks kümmert sich also sowenig um den Rezipienten wie der Rezipient um den Schöpfer.

Allein das Bestreben der philosophischen Ästhetik ging immer wieder dahin, eine Brücke von dem einen Vorgang zum anderen zu schlagen und von einem gemeinsamen Oberbegriff aus beide zu erklären. In diesem Punkte trifft sich die spekulative „Ästhetik von oben“, die eine metaphysische Einheit vermutet, mit Zeisings und Fechners „Ästhetik von unten“, die aus Massenurteilen eine empirische Schönheitsformel errechnen will. Aber weder die eine noch die andere Richtung hat eine Lösung des Problems gefunden. Gefördert worden ist unsere Erkenntnis nur durch diejenigen Forscher, die sich begnügt haben, die psychologischen Vorgänge der künstlerischen Produktion und Rezeption gesondert zu erschließen.

Was für die theoretische Ästhetik der Anlaß zu zahlreichen, fruchtlosen Bemühungen gewesen ist, ist der praktischen Kunstanschauung zum Verhängnis geworden. Die herr-

schenden Kunstanschauungen haben von jeher den Dualismus von künstlerischer Produktion und Rezeption ignoriert. Sie haben stets so sehr im Bann des einen Pols gestanden, daß sie den anderen Pol des Kunstwerks einfach vergewaltigt haben. Ich denke dabei nicht an unsere landläufigen Kunstbesprechungen, die die verschiedenartigsten Betrachtungsweisen und Beziehungen des Kunstwerks zu einem schmackhaften Ragout zusammenmengen; sondern ich denke an die Männer der Kunstwissenschaft, die ihrer Zeit einen sicheren Weg zur Kunst gewiesen haben.

Man pflegt die Reihe dieser Männer in Deutschland mit Winckelmann beginnen zu lassen. Zweifellos hat es schon lange vorher unter den Gebildeten jene Verbindung von Praxis und Prinzipien gegeben, die wir Kunstanschauung nennen. Aber Winckelmann hat als erster dafür eine festgefügte einprägsame Form gefunden und als Nichtkünstler mit einem literarischen Programm eine neue Kunstepoche eingeleitet. An seinen Namen knüpft sich einerseits die Begründung der modernen Kunsthistorik, das ist die Entwicklungsgeschichte der Kunst, andererseits die Begründung des ersten historischen Stils, des Klassizismus, dem dann in erschreckender Klimax die Neugotik, die Neurenaissance und der Neubarock gefolgt sind. Aus der Kombination dieser beiden Momente hat man vielfach geschlossen, Winckelmann sei der Vater des heute so verfehmten Kunsthistorismus. Aber keine Bezeichnung verfehlte mehr den Kern seiner Lehre. Denn das Neue und Bahnbrechende darin war gerade, daß er die alte Kunst lebendig und ganz unhistorisch ansah. Um bei unserer Terminologie zu bleiben: Winckelmann geht nicht aus von der Produktion, sondern von der Rezeption der Kunstwerke, genau genommen von den Phantasiebildern, die er sich von den Kunstwerken macht. Die griechischen Plastiken sind ihm von vornherein nicht historische Denkmale, sondern ästhetische Höchstwerte, in denen er ein immanentes Schönheitsideal verwirklicht sieht. Seine Einteilung der griechischen Kunst in den älteren (strengen), den hohen, den schönen und in den Stil der Verfallszeit ist rein aus der Anschauung heraus getroffen. Aus der Anschauung heraus entwirft er ein Bild von der Produktion der Kunstwerke, sucht er sie in eine zeitliche Ordnung zu bringen. Gewiß war er von Haus aus zu sehr Philologe und Gelehrter, um nicht wenigstens noch nachträglich seine Anschauung mit allerlei historischen Zitaten zu belegen. Aber diese enzyklopädische Gelehrsamkeit zeigt ihn nur als Sohn der alten Zeit, nicht als den Vater einer neuen.

Seine Nachfolger führen denn auch die Methode konsequenter durch. Sie übertragen die Eindrücke, die sie aus dem Kunstwerk empfangen, ohne historische Bedenken auf die Person und die Zeist des Künstlers. Lessing, stets auf den Einzelfall, das Symptomatische gerichtet, wahrt noch Zurückhaltung. Schiller und Goethe, stets generalisierend, erheben den Sprung zur Norm. Sie sehen in der griechischen Kunst das Schöne, das Edle, das Erhabene, also ist ihnen der griechische Künstler und, da ihnen die antiken Künstler ja als Persönlichkeiten nicht faßbar sind, der Grieche überhaupt der schöne, der edle, der erhabene Mensch. Aus dem Ideal der griechischen Kunst wird das ideale Griechenland. Das ist kein geschichtlich-geographisches Land mehr, sondern ein ästhetischer Begriff, der sowenig mit dem alten Hellas gemein hat wie die vatikanischen Kopien, die Winckelmann und Goethe kannten, mit dem bunten, goldgleißenden Denkmälerwald der Akropolis. Griechenland ist für Weimar das Land der edlen Einfalt und der stillen Größe. Und als Goethe schließlich den Begriff Griechenland mit Römischem — mit dem Rom der Renaissance — durchsetzt und zum Begriff der Antike weitet, ist der letzte historische Schein abgestreift. Die Vergangenheit ist Gegenwart geworden. Die Historie ist ästhetisiert.

Die Reaktion auf die ästhetische Kunstanschauung unserer Klassiker kommt von der Romantik her, aber nicht wie die Literatur der Romantik als selbstbewußter Gegenstoß, sondern auf Umwegen, als ein heimlicher Eindringling. In dem Wesen der Romantik, wie in dem aller unschöpferischen Zeiten, lag es, retrospektiv zu sein. Da man nicht den Willen besaß, in der Gegenwart zu leben, noch die Kraft, sich eine bessere Zukunft aufzubauen, so suchte man sein Ideal in der Vergangenheit. Man versenkte sich in

entlegene, in sagenumwobene Zeiten, das heißt in diejenigen, von denen man besonders wenig wußte. Aber wie es sich für uns Deutsche geziemt, besorgte man das mit großer Gründlichkeit, und der Erfolg war, daß sogar das finstere Mittelalter in einigen Jahrzehnten nach allen Regeln der Wissenschaft aufgeklärt und durchleuchtet wurde. Es ist vielleicht das Tragikomischste dieser Epoche, deren Sehnsucht nach der unendlichen Synthese, nach dem uferlosen Raum, nach der unbegrenzten Zeit ging, daß das Positive, Bleibende der Romantik die Sackgassen sind, in die sie sich verrannt hatte. Die poetischste Periode des deutschen Geistes gebar die penible historisch-philologische Wissenschaft.

Wie man die Sprache, die Sitte, die Religon, das Recht als historische Erscheinungen auffaßte, fing man auch an, die Kunst als historisches Faktum zu betrachten. Man begann, die Entstehung der Kunstwerke zu studieren, und da der eigentliche Schöpfungsvorgang den Nachgeborenen verborgen blieb, so beschränkte man sich darauf, die Entstehung des Kunstwerks aus dem zu konstruieren, was man quellenmäßig nachweisen konnte. Das Nächstliegende war, die Biographie des Künstlers zu Rate zu ziehen. Daraus ließ sich schon allerlei erklären: die Unbeholfenheit des Anfängers, das Ermatten des Greises, die Abhängigkeiten von Nahrungssorgen und Reichtum, von Familie und Wohnsitz, von tausend kleinen Geschehnissen des täglichen Lebens. Vor allem wurden zwei Gebiete forciert: der Einfluß des Lehrers und die Suche nach dem Modell. Das ist ungefähr der Punkt, auf dem der Kunst- und Literaturunterricht auf den Mittelschulen und zum Teil auch auf den Hochschulen bis zum heutigen Tage stehengeblieben ist.

Allein die Forschung ging weiter. Von Frankreich und England aus lehrte die junge Soziologie, daß das Individuum nur ein Produkt der Gesellschaft sei, und als Hippolyte Taine folgerichtig auch die Entstehung der Kunst aus dem Milieu herleitete, konnte die Enge der Biographik nicht mehr genügen. Denn das Künstlerleben war ja auch nur das Leben des Individuums, das selbst wiederum durch seine Umwelt determiniert war. So spannte man die Kunst in größere Zusammenhänge, setzte sie zu allen möglichen sozialen, ethischen, wissenschaftlichen, religiösen Strömungen der Zeit in Beziehung und machte damit die Kunstgeschichte zu einem Zweig der Kulturgeschichte. Was bei Winckelmann traditionelles Beiwerk war, wurde hier Haupt- und Selbstzweck. In der Tat sehr viel oberflächlicher als die Biographik erschien die kulturhistorische Methode doch tiefer und schärfer. Denn während jene fast ganz im Stofflichen stecken blieb, konnte man jetzt auch die Form des Kunstwerks gefällig deuten. Man suchte Kunst und Leben auf eine gemeinsame Formel zu bringen, fand etwa das Überschwungvolle des Barock in den großen Abenteurern des 18. Jahrhunderts wieder, erkannte das Himmelanstrebende gleichermaßen in den gotischen Domen verkörpert wie in der Verzückung der Mystiker und so fort. Dazu bot sich hier vielmehr als in der Biographik die Gelegenheit zu einer glänzenden, interessanten, geistreichen Aufmachung, und so kann es nicht Wunder nehmen, daß die kulturhistorische Methode bis heute am höchsten in der Gunst des kunstinteressierten Laienpublikums steht.

Solange die Kunsthistorik nichts sein will als Tatsachenforschung, trägt sie selbstverständlich wie jede Wissenschaft ihre Berechtigung in sich. Allein die biographische wie die kulturhistorische Richtung versuchten sehr bald ihre Erkenntnisse zur Kunstanschauung zu erheben. Um ein Kunstwerk richtig aufzunehmen, so sagte man, müsse man es historisch verstehen. Kein Mensch aber ist, sobald er sich historisch einstellt, das Kunstwerk in den Komplex einer Persönlichkeit, einer Schule oder gar einer Zeit einreicht, noch fähig, es ästhetisch, das heißt isoliert zu sehen. Infolgedessen ging die ästhetische Betrachtungsweise vollkommen verloren. Die historische Erklärung war nicht mehr Bedingung des ästhetischen Verstehens, sondern sie diente schlechthin als Ersatz dafür. Die Kunstbetrachtung lief darauf hinaus, etwa die Tönung eines Bildes schon bei einem älteren Meister ausfindig zu machen, die Darstellung einer Madonna als Dokument zeitgenössischer Frauenschönheit zu bewundern oder aus dem Grundriß einer Jesuitenkirche

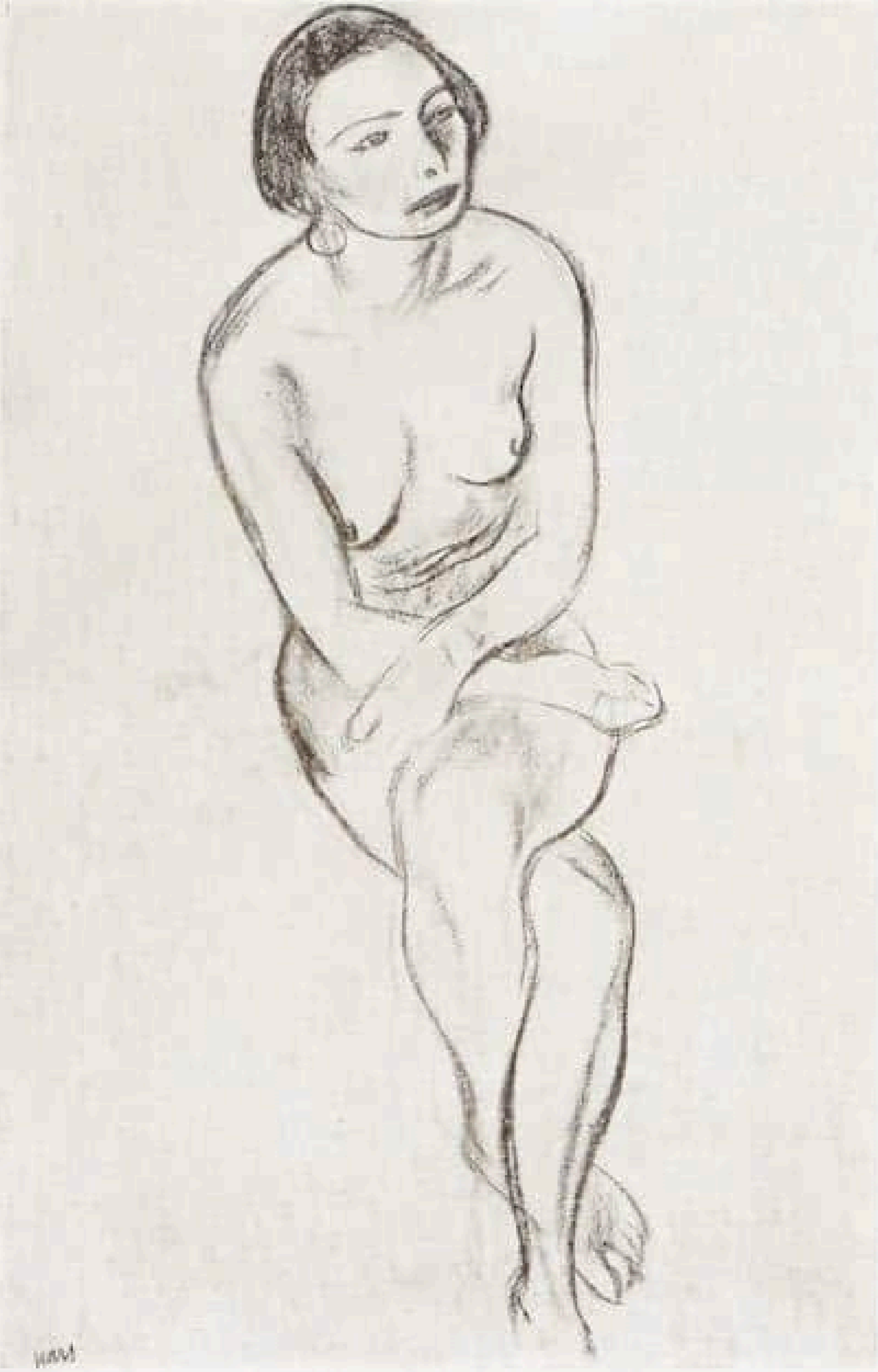
das Ethos der Gegenreformation herauszulesen. Die Historik wurde zum Historismus. Hatte die Winckelmann-Schule den historischen Vorgang der Produktion zugunsten ihres Idealbildes gefälscht, so vergewaltigte der Historismus die ästhetische Rezeption des Kunstwerks. Die Gegenwart galt nur noch als lebloses Resultat der Vergangenheit. Die Ästhetik war historisiert.

Der Zugang zur Kunst war versperrt durch einen Wust historisch-philologischen, also unkünstlerischen Wissens. Diesen zu beseitigen, den Weg zur Kunst wieder freizumachen: das war das Programm, mit dem gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für die bildenden Künste — in der Literatur stecken wir noch tief im Historismus, und die Musik steht ihrer Natur gemäß dem ganzen Entwicklungsgange fern — die Opposition einsetzte. Von zwei Seiten aus erfolgte der Angriff. Die Wiener Wickhoff und Riegl wollten die wissenschaftliche Kunstgeschichte auf eigene Füße stellen, sie auf Grund der vergleichend-stilkritischen Methode neu durchforschen. Adolf Hildebrand und Heinrich Wölfflin suchten das Einzelkunstwerk ästhetisch, nach seinen besonderen Bildungsgesetzen zu verstehen. Das Gemeinsame beider Richtungen war, daß sie wieder von der Rezeption des Kunstwerks ausgingen. Die Grundlage der Kunstanschauung sollte das konzentrierte Anschauen des Kunstwerks sein.

Wie aber verhielt man sich nunmehr zu dem anderen Pol, dem Vorgang der Produktion? Die naive Konstruktion der Klassiker war nicht mehr angängig, denn ein unveräußerliches Erbe hatte der Historismus hinterlassen: den Respekt vor der historischen Wahrheit. Indes war das Problem der Kunstgenesis seit den Tagen Winckelmanns sehr viel komplizierter geworden. Mancherlei Fragen waren aufgeworfen worden und harrten noch der befriedigenden Antwort. Welches ist das treibende Moment bei dem Werden des Kunstwerks? Wie ist das Mannigfaltige der Kunst zu erklären? Wie kommen neue Stile zustande? Schafft der Künstler seine Zeit oder schafft die Zeit ihre Künstler?

Ein Zauberwort Alois Riegls schien alle Rätsel spielend zu lösen. Das Wörtchen „Kunstwollen". Als es Riegl in seinen „Stilfragen" zum erstenmal gebrauchte, hatte es einen ganz bestimmten Sinn. Es war gegen jene pseudoästhetische Abwandlung des Historismus gerichtet, die man die materialistische Kunsttheorie zu nennen pflegt. Sie stammt von Gottfried Semper, oder genauer von den Semperianern, und besagt, daß das Kunstwerk ursprünglich ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik sei. Gegen diese mechanistische Auffassung wandte sich Riegl, indem er „im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens erblickte". Das Kunstwollen ist also der eingeborene künstlerische Schöpfungsdrang, der Urtrieb, „jenes Etwas im Menschen, das uns am Formschönen Gefallen finden läßt," zu betätigen, das Formschöne zu produzieren.

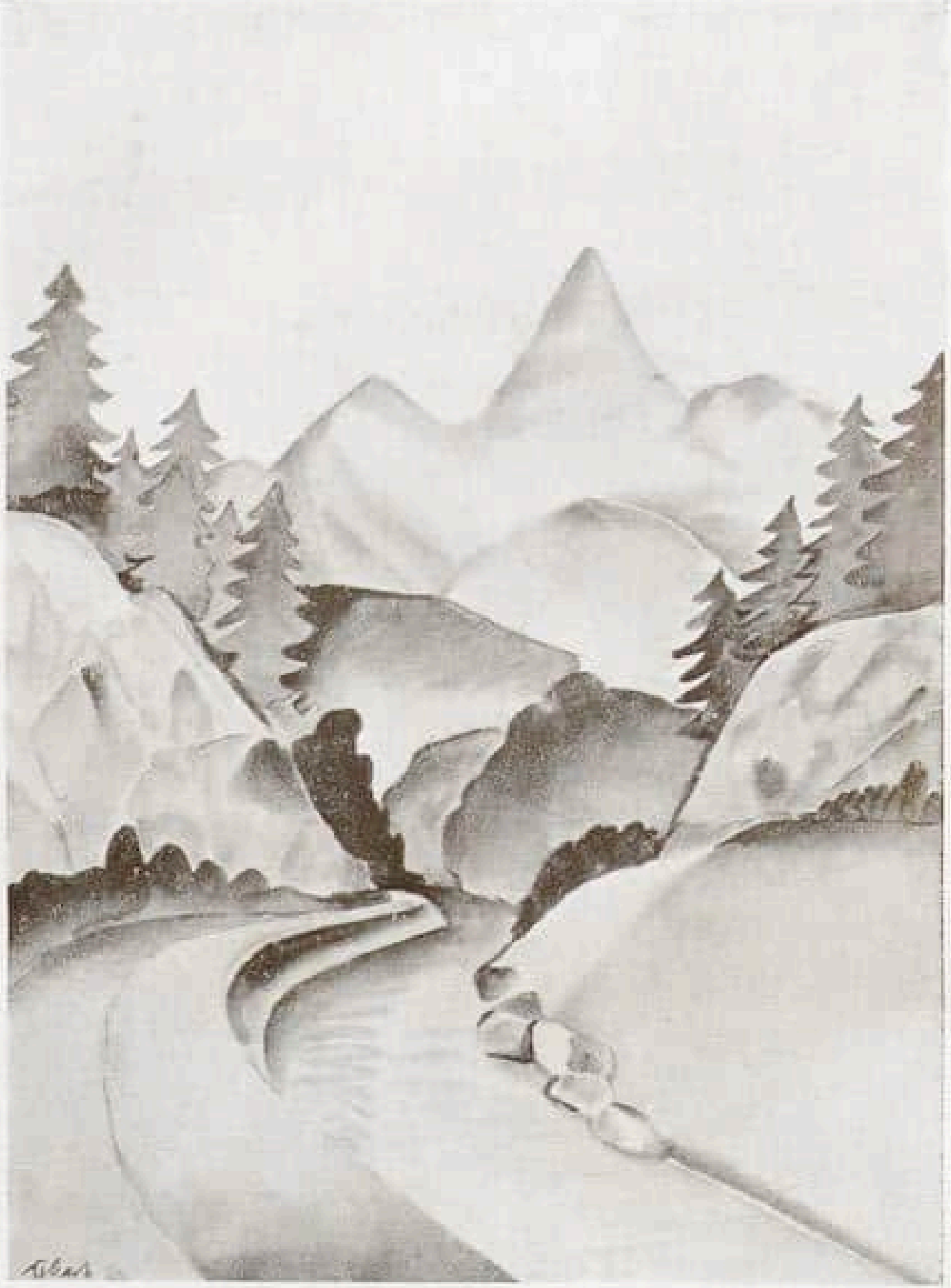
In dem zweiten Hauptwerk Riegls, der „Spätrömischen Kunstindustrie" hat sich die Bedeutung des Wortes aber bereits völlig verschoben. Riegl will dartun, daß die spätrömische Kunst nicht den Zusammenbruch der klassischen Kunst darstellt und damit eine Periode des Niedergangs, sondern vielmehr einen der bedeutendsten Fortschritte in der Geschichte der Kunst, nämlich die Verwirklichung eines neuen Kunstideals. Und die Triebkraft, die dieses neue Kunstideal geschaffen hat, ist das neue Kunstwollen. Es liegt auf der Hand, daß das Kunstwollen hier nicht mehr ein historischer Hilfsbegriff ist, sondern nur noch ein leeres Wort, mit dem die Tatsache, daß eben etwas Neues da ist, noch einmal konstatiert wird. Das Charakteristische aber besteht darin, daß Riegl das Wort einführt, um damit eine neue Wertung gewissermaßen historisch zu begründen. Der Vorgang ist folgender: Riegl will eine Kunstepoche, die man bis dahin als minderwertig angesehen hat, auf den Schild erheben. Es handelt sich also lediglich um eine Änderung des Werturteils des Rezipienten. Anstatt den Grund hierfür in sich zu suchen, wird die Entdeckung eines historischen Faktums fingiert, das angeblich Zweckbewußte der Produktion vorgeschoben.



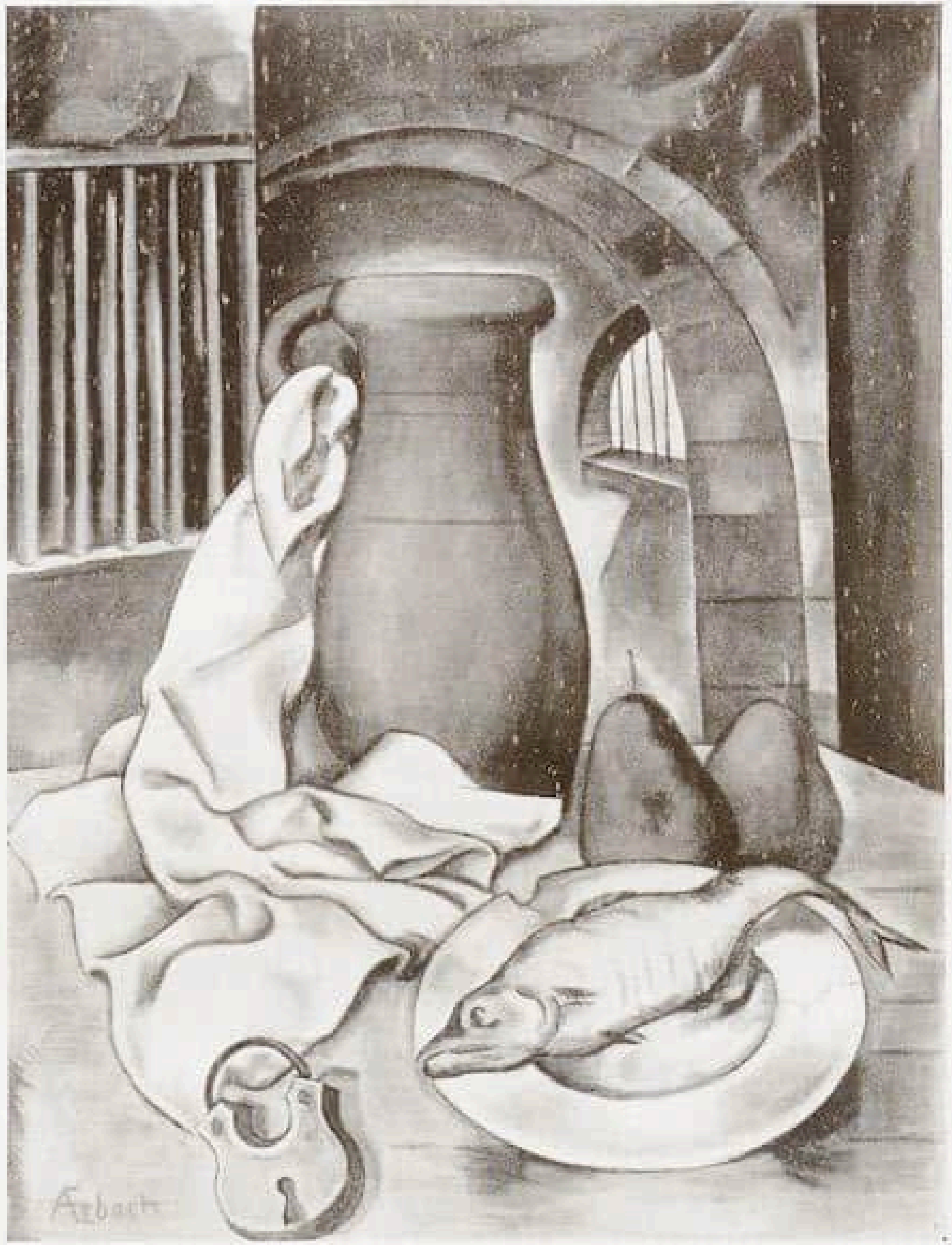
Zeichnung. 1923.

Georg Kars.

Zeichnung. 1923.



Berglandschaft.



Stilleben.

Alois Erbach.

Diese Methode der Scheinhistorik ist für die moderne Kunstanschauung richtunggebend geworden. Unser künstlerischer Geschmack steht heute im Zeichen der Revolution. Die Grundpfeiler des abendländischen Schönheitsideals sind erschüttert, Antike und Renaissance in Acht und Bann getan, andere Zeiten und andere Völker an ihre Stelle getreten, die Grenzen von europäischer und exotischer, klassischer und primitiver Kunst sind gesprengt — alles ist in Bewegung. In dieser Umwertung aller Werte scheint das Wort Kunstwollen gerade gelegen zu kommen. Es spielt gleichsam die Rolle der historischen Gerechtigkeit. Wenn jeder Stil der Ausdruck eines bestimmten eigenwertigen Kunstwollens ist, so darf man natürlich nicht von einem Stil aus die anderen beurteilen und verurteilen, sondern man muß jeden aus seinem Kunstwollen heraus zu verstehen suchen. Die Kunst der Australneger ist ebenso bedeutsam wie die Kunst der Griechen, sie will nur etwas anderes. Und die Quintessenz dieser Lehre lautet schließlich, daß in der Kunst die Völker zu allen Zeiten das, was sie gewollt haben, auch gekonnt haben. Dieser Satz — er findet sich in fast wörtlicher Übereinstimmung bei zwei unserer führenden Kunstschriftsteller — ist so einleuchtend, daß man in die Versuchung gerät, ihn noch weiter als seine Urheber zu verallgemeinern. Es ist nämlich nicht einzusehen, weshalb man bei der Kunst der Urvölker stehen bleiben soll. Auch das lallende Kind kann offenbar das, was es will. Jedenfalls ist anzunehmen, daß es sich nicht anders ausdrücken will, als es tatsächlich tut. Auch das Brüllen des Stieres ist zweifellos der adäquate Ausdruck seiner Wünsche. Trotzdem wird es doch auch weiterhin noch erlaubt sein, die Sprache des Erwachsenen als das Höherstehende und das Lallen des Kindes und das Brüllen des Stieres als das Tieferstehende anzusehen.

Das Ausschlaggebende ist eben, daß das Wollen — wofern es überhaupt als bewußtes Streben nach einem Ziel existiert — eine historische Tatsache darstellt, der Begriff Können dagegen stets das Werturteil eines außenstehenden Beobachters einschließt und daß sich daher Wollen und Können nicht miteinander vergleichen lassen. Vergleichen kann man nur das Wollen und das Ergebnis dieses Wollens. Dann resultiert aber, daß das Ergebnis des Wollens fast regelmäßig hinter dem Wollen zurückbleibt. Überall, wo wir von einem einzelnen Künstler oder von einer ganzen Zeit wirkliche Dokumente ihres Kunstwollens besitzen, stellen sie ideale Forderungen auf, die von den folgenden Kunstwerken nur sehr selten erfüllt werden. Daß das Kunstwollen Riegls und seiner Nachfolger auch gekonnt wird, ist freilich kein Wunder, denn es bezeichnet ja gar keine historische Tatsache, sondern ist nur ein anderer Name für das Gekonnte, das heißt für die Bewertung der Kunstwerke selbst.

Auch die Forderung der Rieglianer, man müsse jeden Stil nach besonderem Maße werten, denn alle seien ja letzten Endes gleichwertig, ist nur eine Scheinforderung. Die Männer, die diese These aufgestellt haben, stehen in einem sehr lebendigen Verhältnis zum Kunstwerk und besitzen deshalb auch ein sehr persönliches Urteil. Und sie denken in der Praxis auch gar nicht daran, nach ihrem Rezept Kunstwerke zu betrachten. Ihre scheinbare Objektivität den verschiedensten Stilen gegenüber hat eine ganz andere Ursache. Wir befinden uns augenblicklich noch in einer Übergangszeit. Noch ist die überkommene Ehrfurcht vor dem hellenischen Schönheitsideal noch nicht überall gewichen, und wenn sie es innerlich auch schon überwunden haben, so wagen es viele doch nicht laut zu bekennen. Aber schon werden in der Fülle der Gestalten die neuen Götter sichtbar, und über kurz oder lang wird aus dem Chaos der heutigen Kunst das neue Schönheitsideal erwachsen. Dann werden wir wieder die künstliche Objektivität der Scheinhistorik aufgeben und mit der gleichen Glut lieben und hassen, mit der die Hellenisten gesegnet und geflucht haben — wenn nicht bis dahin ein neuer Historismus unsere ästhetische Kunstauffassung ablöst.

Denn dies scheint doch unabänderlich im Wesen der Kunst oder im Wesen des Menschen zu liegen, daß er zu gleicher Zeit immer nur fähig ist, den *einen* Pol des Kunstwerks zu sehen. Sobald er sich auf die Eigenwelt des Kunstwerks konzentriert,

wird der geschichtliche Zusammenhang ein Spielzeug in den Händen des Schönheitssuchers. Will er aber die Entstehung des Kunstwerks ergründen, so ist er nicht mehr imstande, dessen lebendige Werte zu begreifen. Entweder muß er es vom Standpunkt der Rezeption oder vom Standpunkt der Produktion aus betrachten. Entweder ästhetische oder historische Kunstanschauung. Entweder bannt ihn die Gegenwart oder die Vergangenheit. Beide zugleich zu umspannen, geht über seine Kraft.

Alois Erbach

Von MELA ESCHERICH | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Die Kernfrage der neuen Kunst ist die Auseinandersetzung von Vision und Wahrnehmung. Wie der Impressionismus den Schwerpunkt, man möchte fast sagen, den sittlichen Akzent auf das Zufällige legte, mit dem Erfolg momentanen Anreizes und Nachgeschmack von Unbefriedigtheit, so mußte in notwendiger Reaktion der Expressionismus mit der Ästhetik des Moments und der Stimmung brechen. Nicht die Situation, sondern das Wesen der Dinge ist es, womit sich heute die Kunst beschäftigt.

Man muß sich diese grundsätzlichen Unterschiede immer wieder vor Augen halten; denn die Wertung neuer künstlerischer Erscheinungen hängt nicht zum mindesten davon ab, inwiefern sich die Persönlichkeit in den Dienst der allgemeinen Entwicklung stellt.

Es gibt Künstler, die das Problematische ihrer Zeit nebenan liegen lassen; andre greifen es wahrhaft auf. Zu den einen wird das Verhältnis des Beschauers ein rein persönliches, bei den andern erweitert es sich zu einer allgemeinen Angelegenheit. Ihr Werk stellt sich zur Diskussion. Es ist nicht nur Selbstbekenntnis, es ist Ausdruck des Zeitwillens.

Zu diesen Kämpfern für ihre Zeit gehört Alois Erbach. Er ist Rheinländer, geboren 1888 zu Wiesbaden. Aus der vielgestaltigen Einheit der rheinischen Kunst beginnt seine Erscheinung in ihrer Besonderheit hervorzutreten.

Wir fühlen in seinem Werk eine frische Lust zur Auseinandersetzung, jenen deutschen Hang des Suchens nach dem Geheimnis des Gesetzes.

Also zunächst strenge Stellungnahme gegen das Stimmungsbild, dessen Ästhetik durch die Fortschritte der Photographie erschüttert wurde. Sachlicher Ausdruck ohne Neigung zur Karikatur; keine Glossarien, nur Erlebnis der Daseinstatsachen.

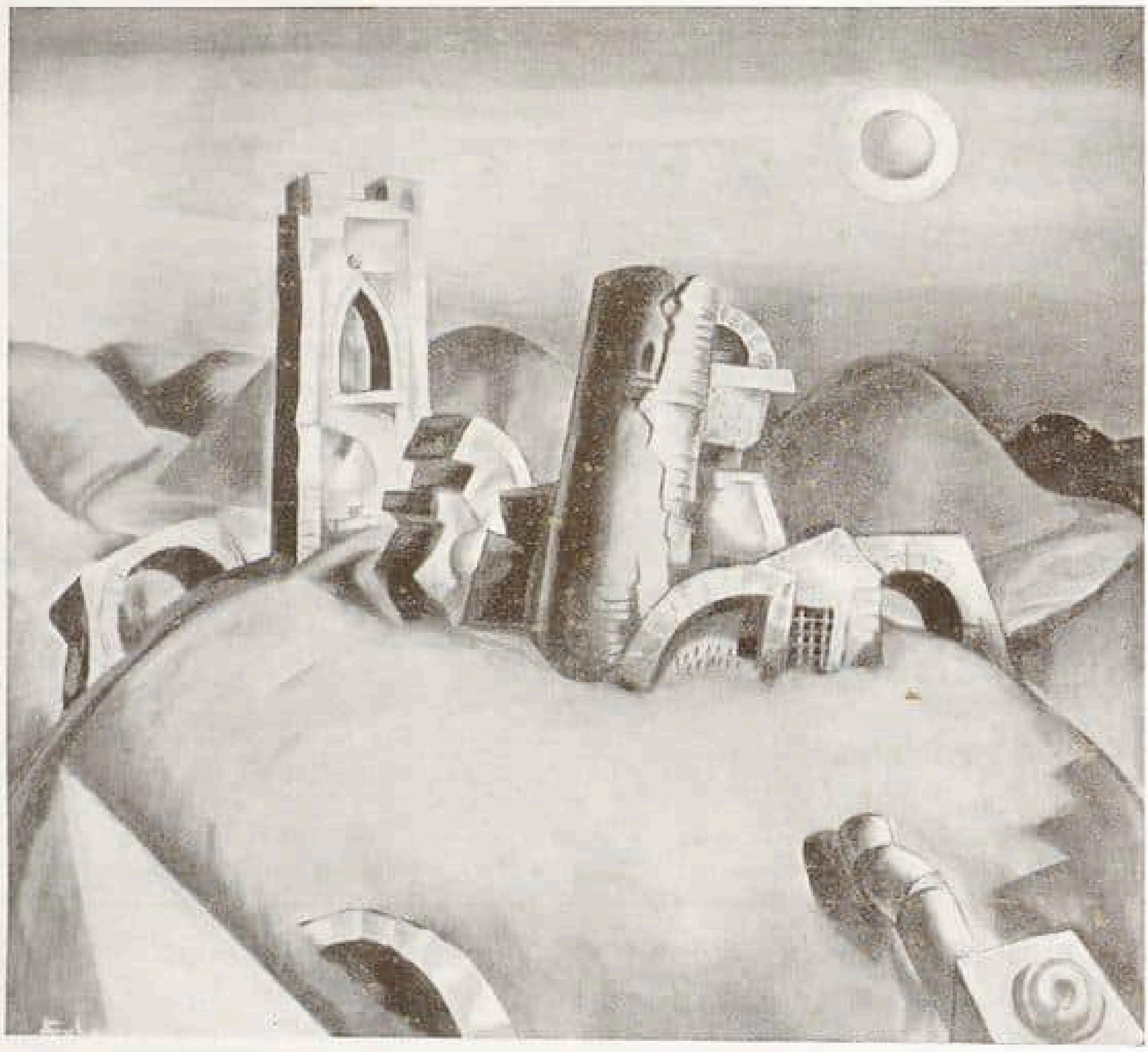
Die Auseinandersetzung erfolgt vielleicht am stärksten in der Landschaft oder sie wirkt hier am sinnfälligsten, weil in ihr die Befreiung vom Zufälligen für den Beschauer immer ein Ereignis wird. Ein so einfaches Motiv wie die Berglandschaft löst Erregungen aus, lediglich durch die Knappheit ihres Ausdrucks.

Die Landschaft ist mehr oder minder immer das Gebiet, wo die Meinungen am heftigsten aufeinanderplatzen. Es gibt Leute, die ein naturalistisch gemaltes Gesicht bereits langweilt; aber von der Landschaft werden sie erst gerührt, wenn sie Blättchen sehen.

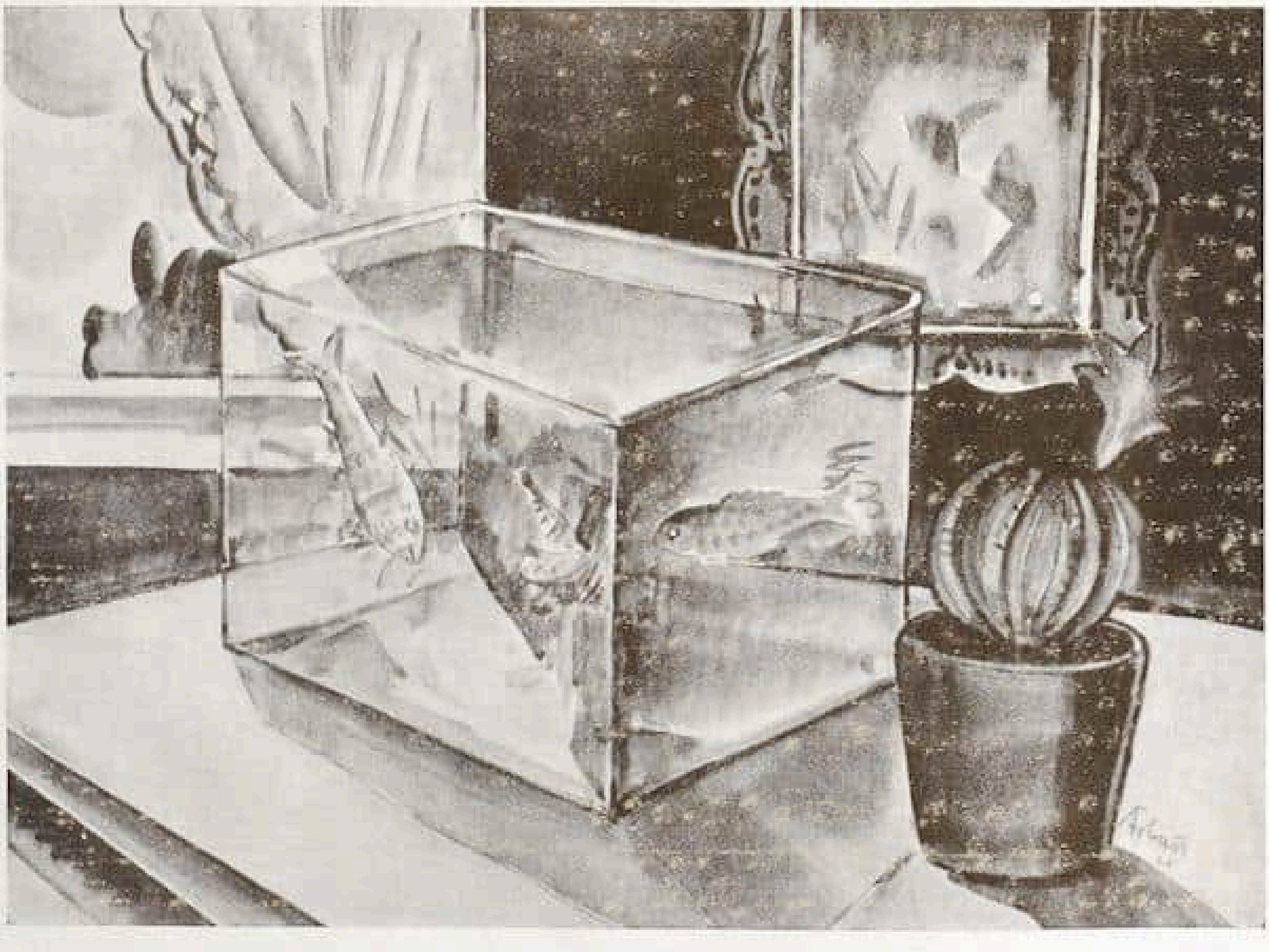
Tatsächlich enthält nichts so viel Ablenksames wie die freie Natur; nichts so viel Bezauberndes in Einzelheiten. Und doch — der Mensch, der in die Natur flüchtet, sucht sie als Ganzes.

Bei Erbach ist die Landschaft immer jenes Ganze, das sich zum Beschauer in eine bildnishafte Beziehung setzt. Das Körperliche des Gesteins betont sich in der Gewalt charakteristischen Umrisses. Die Tannen gehen als Züge in diesem Gebirgsantlitz auf. Sie haben nichts Vegetatives vor dem Gestein voraus. Stein und Pflanze sind als ein gemeinsamer Organismus von der gleichen Lebenswelle durchpulst. Aus Urzeiten haben sich diese Formen gebildet. Jetzt sind sie von den Ereignissen ihres Daseins, den kosmischen Revolutionen und den Vorgängen der Jahreszeiten gereift. Ein Wesen schaut uns an . . .

Dieses Wesenhafte spricht auch aus der Architekturform. Ein Bauwerk ist ein Gewordenes, gewissermaßen ebenso wie Stein und Pflanze. Kunstwerk ist beides; nur das eine von Menschenhand. Aber im Zusammenleben mit der Natur, durch die Verwitterung und das Verwachsen mit der Umgebung, bildet und verschärft sich sein



Alois Erbach. Ruine.



Alois Erbach. Fischbassin.

Abb. 1. Paul Meyerheim. Fiſchmarkt.

Stanislaus Chlebowſki. Stilleben.

Charakter, und wir empfinden seine endliche Zerstörung wie einen Eingriff in einen lebendigen Organismus.

Wie himmelweit entfernt ist Erbachs „Ruine“ von der malerischen Vedute! Hier ist nichts gegeben als das Erlebnis des Zusammenbruchs, grauenvolles Dokument der Zerstörung, die ganze Rettungslosigkeit der Auflösung. Das gleichgültige Zuschauertum des Gestirns erhöht die Tragik Ein ergreifender Unterton des Selbsterlebnisses vibriert auf den Beschauer herüber. Solche Schöpfungen sind die künstlerischen Entspannungen des Tiefdrucks, der durch den nationalen Zusammenbruch auf uns allen lastet.

Eine Reihe von religiösen Darstellungen, von denen wir diesmal leider keine Proben bringen können, zeugt von des Künstlers Vertiefung auf diesem Gebiet. Die Passion ist ganz naiv erfaßt im Stil des Mysterienspiels, in der richtigen Erkenntnis, daß das Problem der christlichen Heilsidee künstlerisch nicht anders als im gewohnten Rahmen der Passionserzählung versinnbildlicht werden kann.

Interessant sind die Stilleben. Auch hier strenge Sachlichkeit betreffs des Wesenhaften der Erscheinung. Sichres Taktgefühl auf dem Kreuzungspunkt visionären und realen Schauens.

Eine Geschichte des Stillebens ist noch nicht geschrieben. Sie hätte lehrreiche Entwicklungen aufzuweisen. Als das Stilleben seinerzeit dem Figurenbild entstieg, war es durchaus Dokument realen, um nicht zu sagen naturalistischen Bekenntnisses. Es entsprach dem Geschmack, dessen Epoche sich schon in der Lobrede auf Lukas Cranach äußert, in der Dr. Scheurl rühmt, Jäger hätten Cranachs gemalte Hirsche und Wildenten für wirkliche gehalten und Vögel hätten nach seinen gemalten Trauben gepickt. Es ist ein weiter Weg von dem niederländischen Stilleben mit der naturgetreuen Mücke auf dem Obst bis zur Gegenwart. Immerhin bleibt auch für die expressionistische Auffassung eine starke Verpflichtung gegen das Gegenständliche, weil eben in den toten Dingen, wo der Zug nach innen, auf das Seelische, fehlt oder doch nicht in dem Maß wie bei der lebendigen Erscheinung wirkt, die Form mehr Anspruch erhebt.

In diesem Sinn dürfen Erbachs Stilleben, in denen das Formale in seinem Erscheinungswert und der Reiz der Formen und Farben in ihrem Nebeneinander auf ein glückliches Maß gebracht sind, als trefflich gelten.

Es ist bezeichnend, wie die moderne Kunst in ihrem visionären Drang die Materie zu beleben sucht. Während die alten Meister Figuren herbeiholten, um durch den Gegensatz des Lebens den Reiz der „nature morte“ zu betonen, Aertsen gleichsam zur Rechtfertigung seines Themas doch nicht ohne Zutat einer Küchenmagd, Snyders nicht ohne einen Jäger, Fyt nicht ohne Affen oder Hunde auskommen mag, wird heute durch die Wahl der „toten“ Gegenstände, Götzen oder Puppen mit ihren starren Gesichtern, Teddybären mit ihren Insektenaugen die Illusion eines spukhaften Scheinlebens erweckt.

Erbach hat ein Stilleben mit einem Kokosmann gemalt, mit aller Macht der Illusion, wie sie, hervorgerufen durch primitivste Andeutung von Beseelung, auf die Phantasie, nicht bloß des Kindes, wirkt. In einem Stilleben mit Bären und Puppen ist ein Gegeneinanderspiel gegeben, als ob das Spielzeug im Begriff wäre, lebendig zu werden.

Man möchte hier von einem bestimmten Typus sprechen: Das Stilleben mit Augen.

Ein Lieblingsmotiv ist auch das Fischglas. Die blöde Automatenhaftigkeit des Goldfisches fügt sich in die Gelassenheit des Stillebens und gibt ihr dennoch einen etwas gespenstischen Auftakt zu Leben und Bewegung . . .

* * *

Erbach steht heute noch in starkem Werden. Er ist im Aufstieg. Eine reifende Kraft, von der wir fühlen, daß sie sich die Bahn frei macht. Eine Willensnatur, die uns an die innerlich unablässig weiterarbeitende Formenentwicklung der modernen Kunst glauben macht. Ein Kampfesmutiger, der die Eindrücke nicht über sich herstürzen läßt, um sie beschaulich zu reflektieren, sondern der sich mit ihnen auseinandersetzt, der den Dingen ihr Wesen und ihr Geheimnis abringt, in Trotz und Treue: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn . . .

Neuerwerbungen der Danziger Kunstsammlungen 1919—1921[1]

Von HANS F. SECKER / Mit 12 Abbildungen auf 4 Tafeln

I. Gemäldegalerie

Die Umwandlung Danzigs in eine „Freie Stadt" — Goethe sagt: Das Wort Freiheit klingt so schön, daß man es nicht entbehren möchte, und wenn es einen Irrtum bedeutete! — hat mit ihren zahllosen Begleiterscheinungen die öffentlichen Kunstsammlungen in den letzten Jahren naturgemäß in den Hintergrund gedrängt und ihre Entwicklung beeinträchtigt. Wenn dennoch über die wenigen Neuerwerbungen kurz Bericht erstattet wird, so geschieht es, um auch nach außen zu bekunden, daß trotz der Loslösung vom alten Mutterlande und der noch mehr als früher beschränkten Ankaufsmittel hier der Wille weiterlebt, die Museen in deutschem Sinne zu pflegen und zu fördern.

Die Galerie erwarb diesmal ausschließlich Werke der modernen Kunst. Das altmodischste von ihnen ist der „Fischmarkt in Konstantinopel" (Abb. 1) von dem mit Danzig durch seine Vorfahren so eng verbundenen Paul Meyerheim, der vor einigen Jahren eine ganze Sammlung von Arbeiten seines Vaters Eduard dem Danziger Stadtmuseum vermacht hatte und auch selbst schon vertreten war. Aber dieses kleine Werk erhebt sich durch seine Sonne und durch die fast handgreifliche Naturtreue der blutigen Seefische so hoch über den Durchschnitt der Leistungen des bekannten Tiermalers, daß es zugleich einen charakteristischen Beitrag zum deutschen Impressionismus bildet.

Der Danziger Hochschulprofessor Fritz A. Pfuhle, dessen besondere Stärke das gute Bildnis ist, hat einen Teil des Feldzugs als Kriegsmaler mitgemacht. Aus dieser Zeit stammt die Studie „Pferde in Flandern", die er nachträglich in größerem Maßstabe ausführte. Mag bei solchen Übertragungen auch etwas vom ursprünglichen Reiz verloren gehen, dieses ordnungslose Beieinander verängstigter Pferde vor roten Häusern und dazu ein Stück schwülen blauen Himmels, ergibt doch einen ganz persönlichen Eindruck vom Erleben jener Schreckenszeit.

Pfuhles bedeutendster Schüler, Stanislaus Chlebowski, hat sich in seinem „Stillleben mit Ente" (Abb. 2) selbständig gemacht. Die kecke Farbe und der kühne Strich geben seinen neueren Arbeiten ein besonderes Gepräge, das die inzwischen von ihm in Paris selbst vertiefte Neigung zur Art Renoirs schon vorahnungsvoll bekennt.

Ein ungebärdiges Talent, voll jungenhafter Wildheit und erfrischend in seiner Hemmungslosigkeit, ist der junge Danziger Julius Karl Zellmann, dessen „Gewitterlandschaft" die ganze brave Bürgertradition der alten Hansastadt über den Haufen wirft. Das große Temperabild wurde angekauft, um den Malenden in seiner Beherztheit zu bestärken; er wird das frühe Bild in reiferen Jahren gern gegen ein vollendeteres eintauschen.

Bruno Paetsch, der Not gehorchend Lehrer für das Zeichnen an einer Danziger Schule, hat seine „Theetrinker" dem Museum als Leihgabe überlassen. Ein Werk von tiefer Nachdenklichkeit und imponierendem Ernst. Stille, in sich gekehrte, typisch norddeutsche Natur kommt zum Wort, Wahrheitsliebe und verhaltene Leidenschaft.

Erst das nächste Dezennium kann Entscheidung bringen, wer von den drei letztgenannten jungen Danzigern des meisten Vertrauens würdig war.

Jetzt endlich hat Max Liebermann in die Galerie Einzug halten dürfen, mit einem „Selbstbildnis" (Abb. 3) von 1919. (Stiftung Wilhelm Kittler.) Dieses Gemälde vereinigt alle Vorzüge in der Kunst des Meisters: weiche, impressionistische Malweise, kul-

[1] Dieser Beitrag war schon vor Jahresfrist für den Druck bestimmt. Inzwischen wurde der Verfasser als Leiter des Museums Wallraf-Richartz nach Köln berufen. Die Redaktion.

tivierte Zurückhaltung in der Tönung und geistvolle Charakterisierung. Es ist, als ob der Künstler in seinem hohen Alter noch einmal seine reichen Kräfte sammelte zu einer unerhörten Konzentration. Vielleicht sogar über das treffliche Hamburger Selbstbildnis von 1909 wächst dieses Werk, was Innerlichkeit anbelangt, hinaus.

Außer Liebermann fehlte hier bisher auch Max Slevogt. Sein „Frühstück im Freien" (Stiftung Albert Neumann †) ist temperamentvolle Malerei in satten sonnigen Farben.

Ganz anders geartet erscheint Carl Hofer neben diesem, ein „Mann bei der Mahlzeit". Der Dreiklang des roten Kopfhaars, der fahlen Haut und des lila Halstuchs steht groß und harmonisch vor uns; aber am reizvollsten in diesem Bilde ist das geschmackvolle Arrangement der rechten unteren Ecke mit dem Wein, der rote Reflexe auf das Tischtuch wirft, und den Früchten in Gelb und Grün.

Als ein besonders ausgeglichenes Stück Malerei darf im Corinth-Saal die neue „Vorstadt-Landschaft" (Abb. 4) von Rudolf Großmann betrachtet werden. Die dunstige Atmosphäre dieser grauen Wiesen, denen über kurz oder lang die Bebauung mit eintönigen Mietkasernen droht, und die bleierne Straße mit den dunklen Menschen geben die Stimmung der Großstadtnähe wieder wie ein Schicksal. In diesem Bilde steckt der Geruch von Erde und Häusern und Wintertag, ähnlich wie das kräftige Fleisch der benachbarten Corinth-Akte animalischen Atem auszuströmen scheint.

Auf andere Weise näherte sich Heinrich Nauen der Natur. Sein „Selbstbildnis" (Stiftung Kurt Siebenfreund) verrät auf den ersten Blick die gründliche Bekanntschaft mit der in Danzig leider nicht vertretenen Malerei eines Van Gogh (Abb. 5). Aber es verblieb nur bei einer technischen, nicht geistigen Schule. Der Eigenwille des farbenfrohen Rheinländers führte bald zu ganz anders gearteten Leistungen, und dafür bietet eine zweite, viel spätere Arbeit Nauens, ein großes „Stilleben" Zeugnis, das zu dem Porträt hinzuerworben wurde, um einmal die sinnenfällige Stilwandlung innerhalb einer einzigen Künstlerlaufbahn zu veranschaulichen. Was trotzdem beiden Bildern gemeinsam eigen ist, das ist außer der Leuchtkraft ihrer Farben eine besondere Zartheit, zu der namentlich das sonnige Gemälde von Max Pechstein „Blumenduft" (Abb. 6) laut kontrastiert. Dieses Bild (Stiftung Behnke u. Sieg) stellt ein Weib dar, das mit offenen Nüstern und sinnlichen Lippen den Duft eines glühenden Blumenstraußes in sich hineinsaugt. Ein heißes brutales Lebensgefühl strahlt dieses Kunstwerk aus, und es scheint, die gern verschlossenen Menschen von der Wasserkante haben ein stilles Verstehen und Wohlgefallen gerade an der Urkraft dieses Ausdrucks. Nicht ohne Grund mag sich Pechstein immer wieder zu den einfachen Anwohnern der Ostsee hingezogen fühlen.

Ein gleichzeitiges Stilleben von Rudolf Levy, der nach Herkunft und jahrelangem Jugendaufenthalt fast ein Danziger genannt werden könnte, rückt dennoch weit ab in den Kreis der westlichsten Kultur. Die „Orchideen", zinnoberrote Blüten im Glas vor knallblauem Grund (Abb. 7), haben die Wurzeln ihrer leuchtenden Schönheit aus der Nähe von Henri Matisse, — wenn angesichts der reifen Originalität Levys ein Vergleich am Platze ist. Dieses Blumenstück (Stiftung Frau Helene Beck) darf jedenfalls bis heute als der erfolgreichste Repräsentant der jüngsten Richtung in der Danziger Gemäldesammlung angesprochen werden.

Eine einzige neue Plastik, Holz, einen stehenden Jüngling darstellend (Abb. 8), ist hinzugekommen, hodlerhaft, feinnervig, und behutsam in dem schlanken Aufwärtsbau. Leise rote Tönung begleitet den lächelnden Zug, der von dem Mund bis in die Zehen geht. Ernesto de Fiori schuf dieses empfindsame Bildwerk. (Stiftung Willy Klawitter).

II. Die Graphische Sammlung

In der alten Abteilung des Danziger Kabinetts ist nur ein einziger Zuwachs von besonderer Bedeutung: handgezeichnete Kopien nach Dürers kleiner Passion, Lehrzeichnungen von Anton Möller aus den Jahren 1579 bis 1582 (Stiftung F. von Kolkow).

Walter Gyſſling mußte noch 1917 in ſeinem Buche über „Anton Möller und ſeine Schule“ (S. 70 ff.) bemerken, daß dieſe Jugendarbeiten des Meiſters ſeit 1858 verſchollen ſeien. Nun kamen ſie im Kunſthandel zum Vorſchein und fanden ſich erfreulicherweiſe in die Stadt des Jüngſten Gerichts zurück. Die Zeichnungen ſind noch in dem Folioheft vereinigt, in das Möller ſelbſt ſie eingeklebt hat. Nur ein dem Heft vorgeſetztes Schriftblatt fehlt bereits ſeit Beginn des 19. Jahrhunderts. Sein Wortlaut war nach Gyſſling:

„Dieſe nachfolgend Stucke, nemlich die Paſſio genannt, welche 36 Stück ſeint auf braun Papier griſn und gehocht hab ich Antoni Moller in der Zeit Meiner Lehrjar nach des A. D. ſeiner Originalſtucken gemacht, hernach folgend auch die großen geriſſn un nach des Albrecht Dürers verfertiget ſie derſelbigen auch 30 Stucke von welchen ich eines under denſelben eines überlaſſen, ſie alſo itzt 29 Stuck in dies Buch aufgehaben, do ich in mein Lehrjar treten, iſt geſchehen Ao. 1578 den 22. Aprili die Zeit, weil ich in . . . bin geweſen, hat ſich gewendet Ao. 1585 in derſelben Zeit, iſt dan und wan meiſt bei Nacht und meiner Weil ſolchs gemald oder geriſſn Tun gemacht.“

Unſer Heft enthält nur die erſtgenannten 36 Blätter, die auf weiße alte Büttenbogen (Größe 31,5:46 cm) aufgezogen, jedesmal zwei übereinander auf einer Seite. Daraus, daß die Folien, auf denen laut obigem Vorwort Möller im Jahre 1585 ſeine Zeichnungen „aufhob“, als Waſſerzeichen das Danziger Stadtwappen haben, wird man ſchließen dürfen, daß der damals 22jährige Künſtler ſich ſchon 1585 in Danzig aufhielt, die Überſiedlung von ſeiner Geburtsſtadt Königsberg nach hier alſo ſchon früher erfolgt ſein mag, als bisher angenommen wurde. — Die Zeichnungen ſelbſt ſind mit der Feder ſchwarz, weiß gehöht, auf körniges bunt grundiertes Papier von der Durchſchnittsgröße 14:18 cm aufgetragen; und zwar iſt der Grund bei 1 bis 4 dunkelrot, bei 5, 6, 21, 22 und 33 bis 36 hellrot, bei 7 bis 16, 19, 20, 25, 26, 29 und 30 braun, bei 17 und 18 braun nach lila ſpielend, und bei den übrigen rotbraun.

Alle Blätter weichen namentlich darin von den Vorlagen ab, daß Dürers Monogramm fortgelaſſen iſt, dagegen iſt Möllers verſchlungenes Monogramm AM jedesmal nicht nur auf den grundierten Blättern nebſt dem Entſtehungsjahr ſeiner Kopie unter die Zeichnung geſetzt, ſondern auch die weißen Folien tragen mit wenigen Ausnahmen nochmals ſein AM. Entſtanden ſind Blatt 1 und 2 im Jahre 1579, Blatt 5 bis 16, 19, 20, 25 und 26 im Jahre 1580, Blatt 3, 4, 17, 18, 21 bis 24 und 27 bis 32 im Jahre 1581, endlich Blatt 33 bis 36 im Jahre 1582.

Die Reihenfolge der von Möller aufgeklebten Blätter iſt eine ganz willkürliche. Abgeſehen von unmerklichen Einzelheiten ſind namentlich die Geſichter bei den meiſten ſeiner Zeichnungen im Ausdruck herber und weniger anmutig als bei Dürer. Oft ſind auch die Größenverhältniſſe der Figuren ein wenig verſchoben. Viele Köpfe ſind zu groß ausgefallen. Die ganze Darſtellung erſcheint bei Möller infolge der Höhung mit Weiß auf dem dunklen Grunde plaſtiſcher, reliefartig. Bei B. 38 iſt die Jahreszahl fortgelaſſen. Bei B. 25 und B. 40 hat Möller an die Stelle des Dürermonogramms ſogar ſeine Jahreszahl 1581 geſetzt; ebenſo bei B. 31 die Zahl 1582. Bei B. 34 ging er noch eigenmächtiger vor und ſchrieb die Jahreszahl 1582 rechts oben unter den Bogen an eine beſonders ungeeignete Stelle.

Die Erhaltung der Blätter iſt gut; nur iſt das Deckweiß verſchiedentlich grau geworden. Bei B. 17 ſind die Akte mit Waſſerfarbe grau verſchmiert.

In dieſem Zuſammenhang ſei nochmals feſtgeſtellt, daß das Ölbild der „Maria mit Jeſus und dem Johannesknaben“ im Danziger Stadtmuſeum (Gyſſling, Taf. 27) meines Erachtens nicht als Arbeit von Möllers Hand angezweifelt werden ſollte. Freilich iſt es eine Kopie. Und zwar befindet ſich das Original als etwas kleineres Tafelbild auf Holz noch heute in Kölner Privatbeſitz; es iſt gemalt von Hans von Aachen. Leider iſt an Anton Möllers Danziger Kopie bei einem alten Herſtellungsverſuch die oberſte Farbſchicht ſtark heruntergewaſchen worden.

Abb. 4. Rudolf Großmann. Vorstadt.

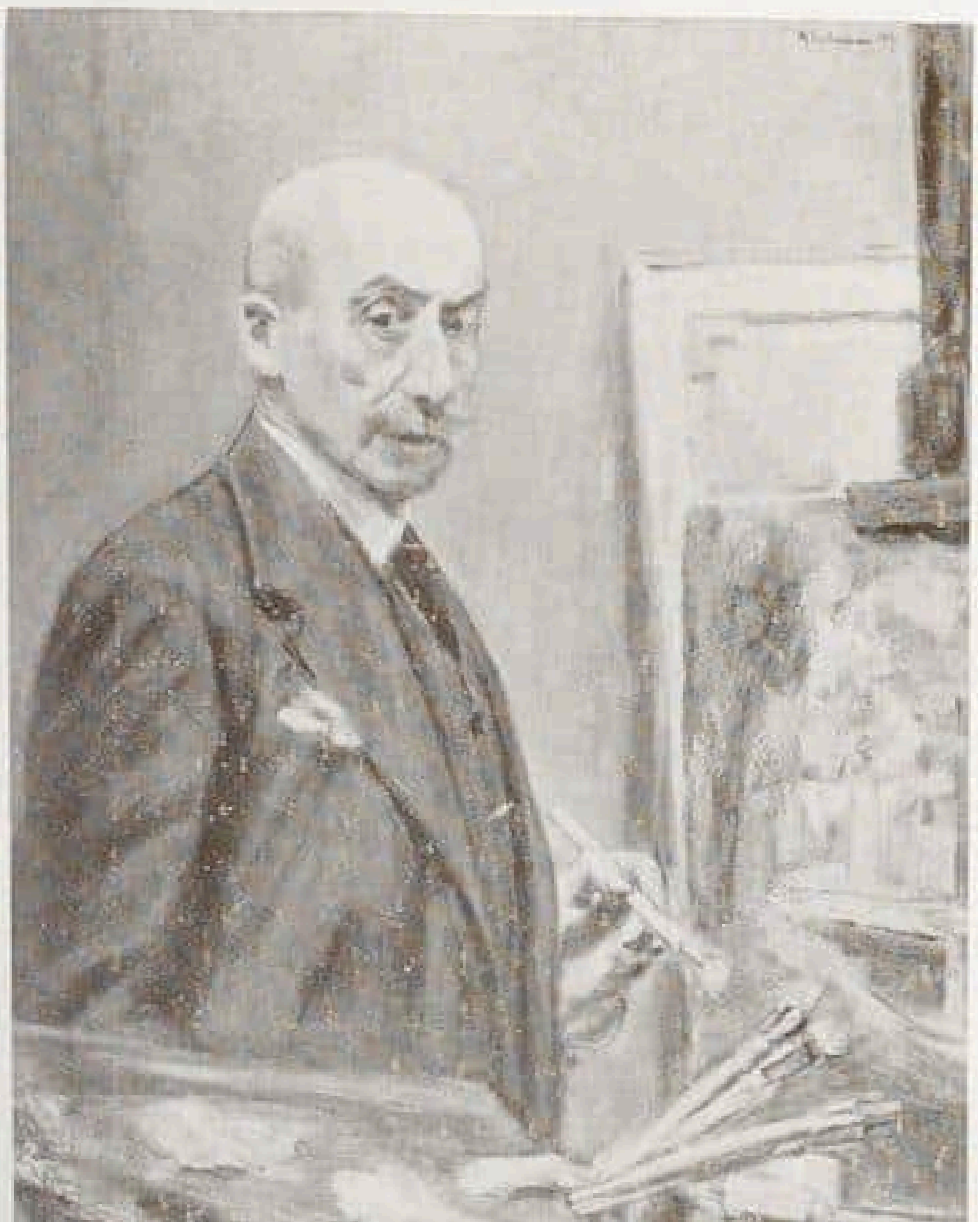


Abb. 3. Max Liebermann. Selbstbildnis.

Abb. 5. Heinrich Nauen. Selbstbildnis.

Abb. 6.
Max Pechstein. Blumenduft.

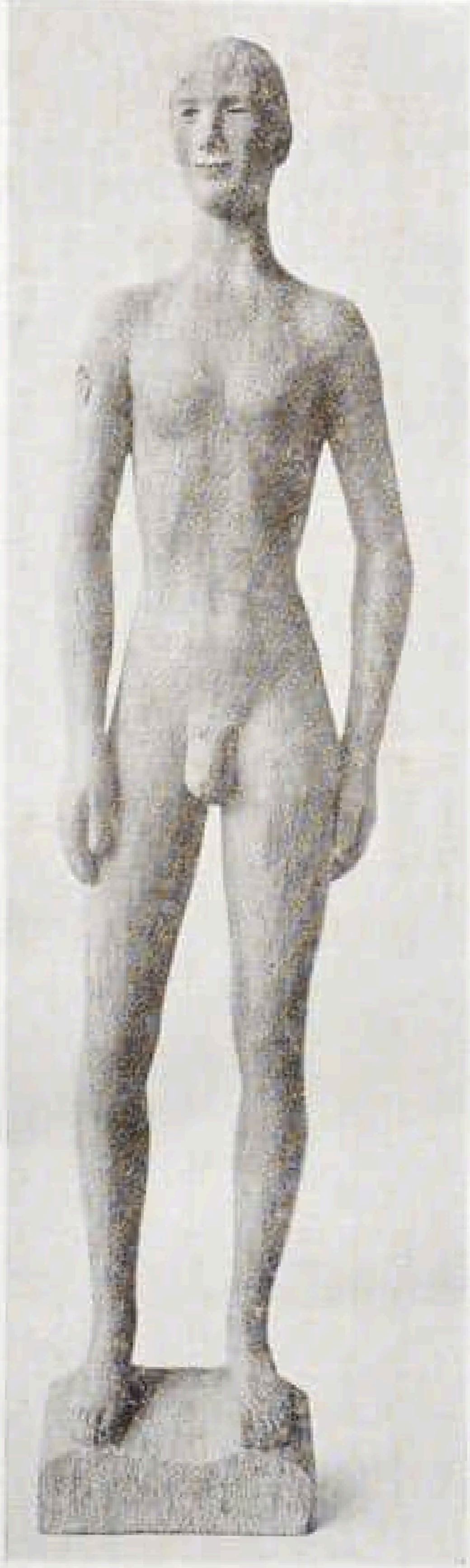


Abb. 8.
E. de Fiori. Jüngling.

Abb. 7.
Rudolf Levy. Stilleben.

Bei dieser Gelegenheit darf zu dem in der gleichen Museumsbroschüre dem Danziger Barockmeister Daniel Schultz zugeschriebenen Bilde „Hund und Rohrdommel" nachgetragen werden, daß ich inzwischen das Original-Vorbild dazu im Genfer Museum als Frans Snyders fand. So bestätigt sich die vermutete Schulung des Danzigers an dem flämischen Tiermaler. Seine Kopie zeigt übrigens zahlreiche Abweichungen, namentlich in dem viel schmaleren Hochformat, durch das Schultz gezwungen wurde, seinen springenden Hund steiler in den Raum einzuordnen. Eine von rechts aus dem Schilf hervorkommende Ente mußte Daniel Schultz vollkommen opfern. Und auch im übrigen ging beim Kopieren vieles von dem impressionistischen Reiz des Urbildes verloren. Die Schultzsche „Entenjagd" daneben ist weicher behandelt, allerdings auch nicht durch Härten beim Restaurieren entstellt wie jenes Rohrdommel-Bild.

Die Autornamen der erworbenen neueren Graphik hier anzugeben, würde zu weit führen. —

III. Das Kunstgewerbemuseum

An Möbeln ist in den letzten Jahren nichts Neues erworben worden, was bei dem bereits im Danziger Museum vorhandenen Reichtum an ostdeutscher Schreinerkunst keinen Vorwurf erwecken kann. Als einzige größere Holzarbeit wurde die leider abgebrochene Kanzel aus dem Danziger Spend- und Waisenhaus gekauft. Sie ist, wie schon in der Fußnote eines Aufsatzes in der „Zeitschrift für Bildende Kunst", Jahrgang 1919, ausgesprochen wurde, fraglos ein Werk des Danziger Bildhauers Johann Heinrich Meißner, wohl um 1765 entstanden. Im Detail ist vieles dürftig und grob, wie überhaupt der Meister gegen Lebensende sehr in seiner Kunst nachgelassen zu haben scheint. Aber als Ganzes macht die merkwürdige Anlage — die Kanzel zu Häupten des Altars! — doch einen recht anmutigen Eindruck. Die Kanzel hat wegen Raummangels im Franziskanerkloster nicht aufgestellt werden können, aber das Kupferstichkabinett bewahrt ein zufällig erhaltenes Bild von der alten Situation im Spendhause. Die Konsole mit den sich küssenden Engeln, die das Bibelpult tragen (vgl. 3. Schrift der Kunstforschenden Gesellschaft Danzig, „Nachtrag zu Meißner"), ist ein schon von der Orgel der Johanneskirche und der Kanzel der Marienkirche her bekanntes Motiv desselben Meisters.

Aus dem Hause Breitgasse 8 wurde beim Umbau eine barocke Holzdecke übernommen, die mit temperamentvollen bunten Ranken bemalt ist. In dieser aus freier Hand frisch und empfindsam hingemalten Deckendekoration haben die alten Danziger Handwerker oft ein gesundes Künstlergefühl bewiesen.

Im übrigen sind in diesem Zusammenhang noch ein holzgeschnitztes Wandschild der Danziger Schiffsbauerinnung mit der Jahreszahl 1589 (Stiftung Dr. P. Damme) und der Hammer des Zimmergewerbes von 1671 anzuführen.

Wesentlich ist wiederum der Zuwachs an guten heimischen Edelmetallarbeiten. Die Hauptstücke seien hier wiedergegeben und beschrieben:

1. Silbernes, teilvergoldetes Ciborium mit Deckel von dem Danziger Meister Melcher Jaske, † 1678 (Abb. 9). Höhe 29 cm. Danziger Beschau und Meisterzeichen Rosenberg 536. (Stiftung Dr. P. Damme.)

Auf kreisförmigem Kelchfuß, der mit vier hoch herausgetriebenen geflügelten Engelsköpfen geziert ist, erhebt sich ein kleines glattes birnförmiges Glied, das den Fuß mit der halbkugeligen Cuppa verbindet. Eine zweite schmucklose Halbkugel dient als Deckel und trägt zuoberst eine Strahlen-Hostie, unter der das Tuch der Veronika hängt. — Die wundervolle Einfachheit des Oberteils wird durch den Reichtum des Fußes nur reizvoller. Dieses Werk ragt wieder einmal durch seine edlen Verhältnisse vorbildlich aus der großen Masse der ostdeutschen barocken Silberarbeiten heraus.

Czihak kannte das Stück nicht, da es sich lange Zeit im Kunsthandel befand.

2. Die Danziger Müllerinnung hat sich bereit gefunden, ihren silbernen Deckelpokal, endlich dem Beispiel der anderen Zünfte folgend, dem Museum als ständige Leihgabe zu überweisen. Die schöne Arbeit stammt von Siegfried Örnster aus Halle, der in Danzig Mitarbeiter von Jakob Beckhausen wurde, mehrmals Altermann war und 1735 in Danzig starb. (Czihak 397, Nr. 10.) Gesamthöhe 75 cm. Danziger Beschau und Meisterzeichen Rosenberg 539.

Über runder Fußplatte, in welcher die Zahl des Entstehungsjahres 1715 eingraviert ist, steht auf zierlichem Sockel die Figur eines nackten Knaben, der die glockenförmige Cuppa trägt. Auf dem Riemen, an dem das Schurzfell des Knaben hängt, die Inschrift: „judic 16: Simson der Müller". Die Tragfigur ist auffallend gut modelliert, und auch die Dekoration der Cuppa ist eine sehr geschmackvolle Arbeit, die allerdings nur bei Entfernung der an getriebenen Löwenfratzen hängenden Dedikationsschilder (Abb. 10) zur Geltung kommt. Am Trinkrand eingraviert die Namen: George Beyer, Eltermann George Noach sein Kompan. Auf dem Deckel wieder ein Sockel, ähnlich wie unten, und darauf stehend ein römischer Soldat mit Standarte. Diese trägt folgende Inschrift mit dem Chronogramm 1715:

Wer Circkel, Mühlen, Stein
Nun Wol führt, bethet fein
Nahrung Von Gott kan haben
Letzlich auch ewig Gaben
Matth. 24

Auf der anderen Seite der Fahne sind zwei Engel eingraviert, die über das zwischen ihnen stehende Müllergewerkszeichen eine große Krone halten. Letztere wird flankiert von den Worten Finis und Coronat.

3. Silberner, teilvergoldeter Nautilusbecher mit dem Königsberger Beschauzeichen, dem Jahresbuchstaben L von 1747 (ausnahmsweise erhaben statt vertieft!) und dem Meisterzeichen des Samuel Gräwe, der in Königsberg 1712 Meister wurde und 1750 starb (Czihak 228). Höhe 47 cm. (Stiftung Rudolf Patschke.)

Auf geschwungener, sich nach oben verjüngender Barockkonsole, die über geschweiftem, fast ovalem Grundriß in zwei Staffeln getriebene Dekorationen von Muscheln, Kartuschen und Füllhörnern zeigt, sitzt auf freiplastischem Pflug die Figur eines jungen Schnitters mit Sichel und Garbe. Der Knabe trägt auf seinem Hut die große Muschel. Diese ist unter dem Trinkrand mit folgendem Spruch geziert:

Wo Acker Bau geräht
und Schiffahrt glücklich gehn
da wird gewiß ein Landt
in vollem Seegen stehn.

An beiden Seiten der Muschel ist je eine Schnecke mit Haus plastisch aufgesetzt, während auf der Wölbung, das bis in die kleinsten Einzelheiten durchgearbeite 15 cm hohe Modell einer zweimastigen Kogge thront. Auf dem Schiff, das mit sechs Kanonen armiert ist, stehen vier Soldatenfigürchen.

Die Arbeit als Ganzes (Abb. 11) fällt merkwürdig stark aus dem gewohnten Rahmen der ostdeutschen Erzeugnisse heraus. Würden nicht Beschau und Meisterzeichen und obendrein das Jahreszeichen 1747 alle Bedenken zerstreuen, so möchte man beim ersten Anblick glauben, ein süddeutsches Stück aus der Zeit des 30jährigen Krieges vor Augen zu haben. Die ungefüge Nautilusform, der alte Typus der Kogge, die Tracht der kleinen Soldaten, ja sogar einige Renaissanceerinnerungen im Ornament, scheinen diesen ersten Eindruck zu bestätigen. Und wenn man bedenkt, wie lebendig, wie eigenwillig und unruhig der Stil um die Mitte des 18. Jahrhunderts sonst war, so wirkt dieses Werk für jene Zeit zum mindesten sehr unmodern. Der seltsame Widerspruch findet nun eine gewisse Aufklärung in einem sehr ähnlichen Silbergeschirr des Königsberger Prussia-Museums, das Czihak auf Tafel 8 reproduziert hat. Es ist eine Arbeit von

Andreas Meyer aus Nürnberg, der 1608—1647 in Hofrechnungen genannt wird, und dessen Tochter mit dem Königsberger Goldschmied Philipp Hoyer verheiratet war. Sein Nautilusbecher aus der Zollkammer ist das bedeutendste von ihm bekannte Stück, datiert 1631. Muschel und Kogge, und auch der Fuß in vieler Beziehung, stimmen ungewöhnlich mit dem Gräwebecher überein. Nur an Stelle des kokett sich umwendenden Schnitters sitzt bei Andreas Meyer steif und ängstlich eine Neptunfigur auf dem Schwanz eines Greifen.

Die Beziehungen der beiden Arbeiten zueinander sind so eng, daß uns das Danziger Trinkgeschirr als eine sehr unfreie Anlehnung an das 116 Jahre ältere Königsberger Stück erscheinen muß, wenn nicht gar unsere Muschel und Kogge — die ohne Beschau- und Meisterzeichen sind — von Andreas Meyer stammen, während Gräwe später lediglich einen neuen Fuß hinzuzuarbeiten beauftragt war. Die Ornamentik des Sockels ist bezüglich ihrer Abweichungen in der Tat das Rokokomäßigste an seinem Becher, indes die Kartuschen an dem frühen Königsberger Vorbild den sogenannten Ohrmuschelstil und auch die Fratzen sowie die Wellen unter dem Neptun charakteristisch barockes Gepräge verraten. Aber man wird bei dieser Untersuchung kaum zu einem sicheren Ergebnis mehr gelangen können. Denn wenn auch Gräwe nur den unteren Teil gearbeitet haben sollte, wofür, abgesehen von den Details, auch die Achtung vor seiner künstlerischen Selbständigkeit spricht, so hat er wahrscheinlich bei solcher Gelegenheit auch Trinkmuschel und Kogge „aufgefrischt" und möglicherweise um einige die Stilkritik nasführende Einzelheiten bereichert.

Auch dieses Stück ist bei Czihak noch unerwähnt.

4. Silbergetriebener Deckelbecher von dem Danziger Meister Hieronymus Holl III., der von 1709—1795 gelebt hat. Höhe 33,5 cm. Danziger Beschau- und Meisterzeichen Czihak Nr. 462, sowie Nebenzeichen CT, Christoph Türck, der 1752, 1758 und 1764 Altermann war. (Stiftung Senator J. Jewelowski.)

Auf kreisrundem Setzrand erhebt sich der nach oben sich verbreiternde Becher, der in großen hochstehenden Roccailkartuschen die getriebenen Szenen der Opferung Isaaks und den Ringkampf des Tobias mit dem Engel (Abb. 12) zeigt, Darstellungen, die eine gute plastische Schulung verraten. Auf dem Deckel wieder Roccailornamentik mit eingestreuten Rosenzweigen und darüber als freie Bekrönung ein naturalistisch modellierter Adler, der auf einem Zweig sitzt.

Auch in der Kunst dieses Enkels des gleichnamigen aus Augsburg eingewanderten Danziger Meisters mag man noch fremden Geist, das süddeutsche Temperament, verspüren. Technisch gehört dieser bisher unbekannte Becher jedenfalls zu den reifsten und stilreinsten Rokokoleistungen des deutschen Nordostens.

5. Vier silberne Schützenlöffel, datiert 1821—1824, mit Danziger Beschau- und dem Nebenzeichen des Meisters Carl Stumpf, der 1814, 1818 und 1819 Altermann war. Länge je 23 cm. Auf der Oberseite der Stiele das von zwei Löwen gehaltene Danziger Stadtwappen unter den ausgebreiteten Fittichen des Preußenadlers. Auf der Unterseite, ebenfalls reliefiert, je ein stehender Schütze, der nach einem auf der Löffelrundung eingravierten Ziel, einem Storch bzw. einer Schützenscheibe, zielt.

Von sonstigem Metall sind zu erwähnen: Eine edelgeformte Zinnterrine, wahrscheinlich Königsberger Arbeit von 1787 (Stiftung Stadtrat von Kolkow); zwei serbische Kanonenrohre, Bronze, von 1835 (Stiftung Feldmarschall von Mackensen); und endlich eine gußeiserne Ofenplatte mit Darstellung des Raubs der Europa, die ihrer kompositionellen Schönheit wegen hervorgehoben sei.

In die Abteilung Keramik kamen folgende Gegenstände:

Eine nach chinesischem Vorbild geformte bemalte Meißener Teekanne der Höroldperiode; ein Meißener Deckelbecher mit Schneeballenmuster; eine Stralsunder Fayencefigur, weißglasiert, einen flötenden Knaben darstellend, Empirezeit; eine Dachpfanne

mit Kornblumenmuster und der Jahreszahl 1722, vom Zeughaus stammend (Geschenk der ehemaligen Artilleriewerkstatt); eine englische Steingutterrine von 1782, mit Schiffsdarstellung und Danziger Flaggen (Geschenk von Oberstltn. G. Weichbrodt); und einige kleinere Gaben.

Die Sammeltätigkeit Danzigs wird sich fortan notgedrungen im Kunstgewerbe auf die eigentliche Heimatkunst und in der Gemäldegalerie auf die deutsche Gegenwart beschränken müssen. Ein Glück, daß aus anderen Gebieten und Epochen schon in der Zeit der Reichszugehörigkeit ansehnliche Bestände aufgestellt waren, die den Blick nach Westen, von wo Danzig von jeher alle seinen kulturellen Anregungen empfing, wacherhalten helfen.

Das Vesperbild in der St. Martinskirche zu Bamberg

Von WALTER PASSARGE / Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Das nebenstehend nach provisorischen Aufnahmen wiedergegebene Vesperbild, auf das mich Museumsdirektor Dr. Werner Noack aufmerksam machte, befindet sich in der Kirche St. Martin zu Bamberg. Es steht dort in einer Nische über dem rechten Seitenaltar am Eingang des Chors. Ähnlich wie die große Madonna in der Oberen Pfarrkirche Unser Lieben Frauen ist das Stück durch weite Gewänder, die es für gewöhnlich umhüllen, dem barocken Rahmen des Ganzen eingefügt. Dadurch wird die Urgestalt den Blicken entzogen, die bei der großen Höhe der Aufstellung auch kaum zur Geltung kommen würde. Das Werk stammt wahrscheinlich aus der alten Kirche St. Martin, die im 14. Jahrhundert erbaut und am Ende des 17. Jahrhunderts durch den heutigen Barockbau ersetzt wurde. Der Altar der schmerzhaften Maria wurde 1702 geweiht. Noch heute genießt das Vesperbild die größte Verehrung. Am letzten Freitag vor der Karwoche, der im Kirchenkalender der Erzdiözese als „Mariä Schmerz“ bezeichnet ist, begeht die Gemeinde von St. Martin ein besonderes Fest zu Ehren des alten Gnadenbildes. Das Stück wird zu diesem Zweck in kostbare, weiße Gewänder gehüllt und ist während der Vorbereitungen in der ursprünglichen Gestalt wenigstens für einige Stunden sichtbar. Diese Schwierigkeiten, an das Werk überhaupt heranzukommen, mögen vor allem die Unzulänglichkeiten der Aufnahmen entschuldigen.

Maria sitzt auf schmaler Bank, den knabenhaft klein gebildeten Leichnam des Sohnes auf ihren Knien. Ihr übergroß geformter Kopf, von dichtem, unter der Kapuze hervorquellendem Haar gerahmt, ist leicht geneigt, so daß eine milde, halbmondförmige Bogenschwingung die Gestalt durchzieht. Der Mantel ist als Kapuze über den Kopf gezogen, fällt über die schmalen Schultern herab und gleitet über die Füße in einfachen, meist senkrechten Falten zu Boden. Das Gewand zeigt offenen Halsausschnitt und hochsitzenden, auffallend naturalistisch durchgebildeten Ledergürtel mit metallener Schnalle. Der Oberkörper, plastisch nur wenig durchgeformt, ist stark in die Länge gezogen. Der tote Christus liegt fast horizontal auf dem Schoß der Mutter in zweifacher leichter Knickung. Maria stützt ihn mit der rechten Hand unter dem Kopf. Mit der Linken hält sie seinen linken Arm ein wenig empor. Der rechte Arm des Leichnams ruht auf den Oberschenkeln, über die sich das Schamtuch spannt, von dem ein großer Zipfel seltsam starr in den Raum ragt, die Horizontale noch weiter betonend.

Die Gruppe ist aus Holz gefertigt — eine genauere Bestimmung war bei der Kürze der Zeit nicht möglich —, etwa 1,25 m hoch und innen ausgehöhlt. Die im ganzen gut erhaltene Fassung zeigt folgenden Klang: Mantel Mariens gold, innen grün, Haare braun, Gesicht fleischfarben, Backen rot, Gewand gold mit graugrünem Saum und eingepreßtem Muster, der Leichnam fast durchweg grünlichgrau. Die Säume tragen

Abb. 9.
Melcher Jaske. Ciborium.

Abb. 10.
Siegfried Örnster. Willkomm der Müller.

Abb. 11.
Samuel Gräwe. Nautilusbecher.

Abb. 12.
Hieronymus Holl III. Deckelbecher.

Veſperbild. Um 1340. Bamberg, St. Martin.

plastischen Schmuck, der am Mantel im späteren 16. Jahrhundert erneuert zu sein scheint. Die Figur des Christus ist abhebbar. Das Ganze ruht auf schlichtem, niedrigem Sockel.

Im Ausdruck ist die Gruppe ganz gedämpft. Mariens Trauer ist in milde Wehmut gelöst, ein schmerzlich entrücktes Lächeln spielt um ihre Lippen. Sie ist noch halb die junge Mutter, die sich über den schlummernden Knaben beugt. Nur die Augen schwimmen in Tränen, die den Blick verschleiern. So ist ein seltsamer Schwebezustand zwischen Verträumtheit und Klage, bitterem Schmerz und seligsüßer Erinnerung in leisester Andeutung zu plastischem Leben erweckt. Beim Toten, der ganz still und friedlich daliegt, sind alle Leidenszeichen nahezu gelöscht. Welten trennen diesen Typus der Marienklage von jener schreckhaft-monumentalen Form, wie sie am frühesten im Fragment zu Coburg (aus Scheuerfeld) uns entgegentritt. So sehr beide auch in Einzelformen — wie in der Haltung Mariens, in dem langen Lendentuchzipfel — auf ein letztes, gemeinsames Urbild verweisen. Nur die klaffende Brustwunde, die leichte Einzeichnung der Rippen, die Aufschürfung der Füße, vielleicht auch die Spuren einer großen Blutstraube künden noch von der Qual des Martertums.

Unsagbar zart und fein ist die Art, wie Maria die Hand des Sohnes berührt. In zager Scheu streift sie ihn kaum mit ihren Fingerspitzen. Es ist eine Empfindung, wie sie in etwas anderer Weise bei den frühesten, vorwiegend schwäbischen Gruppen von Christus und Johannes anklingt, ein fast elektrisches Überströmen von Gefühl, eine letzte, innige Berührung.

Innere Geschlossenheit, Mäßigung im Ausdruck des Seelischen, Hang zu lyrischer Kontemplation sind im Künstlerischen Kennzeichen schwäbischer Stammesart. In der Tat weist das Bamberger Vesperbild stilistisch nach dem deutschen Südwesten, genauer: nach der Bodenseegegend. Mit den Figuren des Johannes und der Maria im Stuttgarter Altertümermuseum[1] und dem verwandten Fragment einer Marienklage aus Radolfzell im Erzbischöflichen Museum zu Freiburg i. B.[2] teilt das Stück die überschlanken Proportionen und die scharfgratige, zeichnerische Behandlung der Falten. Die Struktur des Mantelwurfs stimmt mit der Radolfzeller Arbeit wörtlich überein. Im Kopf Mariens ist die Bamberger Gruppe weniger edel, voller, bürgerlich derber, von plastisch schwellender Weichheit der Formen. Beide Werke gehören zweifellos einem Typus an, der nach Größe, geistigem Gehalt, Lage und Bildung des Leichnams sich von dem Monumentaltyp (Coburg, Erfurt, Straubing, Leubus) wesentlich unterscheidet. Äußerlich schon dadurch, daß diese intimere Fassung nicht an einen festen Ort gebunden war — so wird noch heute das Bamberger Vesperbild bei Prozessionen mit im Zuge getragen. Bezeichnend für diese Gattung ist besonders Größe, Lage und Gestalt des Christus, die man sich beim Radolfzeller Fragment sicher ähnlich wie in Bamberg zu denken hat. Damit gewinnt Pinders Vermutung, daß die Radolfzeller Marienklage der Gattung der Maria mit dem kindhaft (oder knabenhaft) kleingebildeten Christus zugehöre, erhöhte Wahrscheinlichkeit[3]. Für die schwäbische Herkunft spricht zudem noch die annähernd parallele Führung der Arme Christi, ein Motiv, das im Anfang des 15. Jahrhunderts zahlreichen, nach dem Vorbilde des östlichen Horizontaltypus gearbeiteten schwäbischen Vesperbildern eine eigene Note gibt, bei denen die sonst übliche Kreuzung der Hände über dem Leib vermieden wird.

Die sehr noble Arbeit aus Radolfzell wird um 1330 angesetzt, unser Stück in seiner Wendung zu derberer Lebensfülle wird etwas später, um 1340 entstanden sein. Etwa in die gleiche Zeit setzt es Leitschuh, der als erster die Bedeutung des Werkes erkannte[4].

---

[1] Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. 1921. T. 67.

[2] Baum, a. a. O. T. 79. Eine verwandte Arbeit findet sich in den Städt. Kunstsammlungen daselbst.

[3] Pinder, Die Pietà. 1922. S. 5.

[4] Leitschuh, Bamberg, 1914. S. 232 (Berühmte Kunststätten, Bd. 63).

Sammlungen

Köln

In der Mai-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin, erwarb das Wallraf-Richartz-Museum (außer drei Zeichnungen von Maurice Sterne) Ernesto de Fioris „Kauernde Frau“, das „Selbstbildnis“ der Renée Sintenis, von Hermann Haller die „Kniende“; ferner von Rudolf Levy „Mädchen im Balkonzimmer“ und in der Akademie der Künste von Karl Hofer „Pierrot und Harlekin“.

London

Unter den Ankäufen der Rosenheim-Versteigerung für die Londoner Museen waren ein Paar fein modellierter Statuen aus Birnbaumholz von Adam und Eva nach dem Entwurf von Albrecht Dürer aus dem 16. Jahrhundert für die Skulpturen-Abteilung des Viktoria- und Albert-Museums. Einige gute Exemplare deutscher Fayencen mit fein emaillierter Malerei erwarb die keramische Abteilung. Außerdem noch einige Stücke ländlicher Salzburger Töpferkunst aus dem 17. Jahrhundert, drei Meißner Porzellane, zwei Straßburger Fayencen mit blau und weißen Verzierungen. Diese und einige andere Stücke füllen manche Lücke in der Museumssammlung.

* * *

Einen erneuten schmerzlichen Verlust hat die Royal Academy durch den Tod des historischen Malers Seymor Lucas erlitten. Geboren 1849, wurde er 1898 zum Mitglied der Akaeemie gewählt. London verdankt ihm verschiedene große Wandgemälde. Seine bekanntesten Bilder sind: „The Armada in Sight“, „After Callodom“ und „Rebel Hunting“. Letzteres befindet sich in der Tate Gallery für moderne britische Kunst.

Anschließend an die Eröffnung der jetzigen Ausstellung wählte die Akademie als Mitglieder Glyn Philpot, Wilfred Gabriel von Glehn und George Spencer Watson. K. P.

Wiesbaden / Die Neuerwerbungen der Städtischen Galerie

Nicht bloß Bilder haben ihre Schicksale, sondern auch Bildersammlungen. Als kürzlich das Wiesbadener Staatstheater abbrannte, erscholl sofort der Schrei nach Wiederaufbau und flattert heute in unzähligen Plakaten durch ganz Deutschland. Das selbe Wiesbaden hat auch eine Galerie, die seit Jahrzehnten in Nöten vegetiert. Um sie schreit und flattert nichts. Man hat es noch immer nicht für der Mühe wert gehalten, ihr auch nur einen Direktor zu geben. So rüttelt sie als Anhängewagen hinter dem Kunstverein her. In den letzten Jahren erhielt sie allerlei Zuwachs. Wenn einmal Ordnung in diese Dinge kommt, — bei der jetzigen Finanzlage der Stadt allerdings eine aussichtslose Frage! — wird aus der bunten und zum Teil schönen Wirrnis der Bestände zweifellos etwas zu machen sein.

Ein erfreulicher Zuwachs kam neuerdings aus der Sammluag Wedewer †. Eine primitive „Verkündigung Mariä“ wurde von den Erben als Geschenk überwiesen. Die schlanken Figuren sind mit einer dunklen Architektur und einem Stück Goldgrund in einheitlich braunem Gesamtton gebracht, der durch das Blond der tiefgrün gewandeten hl. Jungfrau und den braun gemusterten Goldbrokat des dunkel geflügelten Engels wenig Auflichtung erhält. Auch der Fleischton ist ein bräunlicher. In den Köpfen spielt warmes Halblicht und ein nervöses Temperament, in den Augen ist stark das Weiße betont. Maria trägt noch die gebauschte Haarwelle älterer Mode, aber schon mit darunter angedeutetem Ohr. Das schöne Werk scheint fränkisch zu sein um 1450. Es befand sich früher im Besitz des Grafen Palffy, Wien und wurde von diesem mit einem 1453 datierten Altarwerk aus dem Stefansdom identifiziert, das Kaiser Friedrich III. seinerzeit in Nürnberg bestellt haben soll.

Zugleich wurden aus der Sammlung Wedewer vier Tafeln aus einem Passionszyklus erworben. Sehr gute Arbeit der Werkstatt Schäuffeleins, in ihrer Frische und ihrem blühenden Kolorit Beweis gebend, wieviel Anteil Schäuffelein, etwa als Lehrer des Meisters von Meßkirch, doch an der Farbenkultur seiner Zeit hatte.

An Werken der neueren und neuesten Kunst sind zu nennen zwei Bildnisse (Gemälde) und zwei Zeichnungen von Knaus, der „Hexenmeister“ von Spitzweg (Leihgabe), eine Landschaft von Burger, Werke von Thoma, Lier, Courbet, Defregger, Gebhardt als Leihgaben. Ein großes Damenbildnis von Kokoschka, ein Akt von Pechstein, ein „Kopf“ von Jawlensky. M. E.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

„Romantiker und Nazarener“ ist eine überaus reichhaltige, vielgestaltete Ausstellung bei Hugo Perls genannt, eine Fundgrube von Ergötzlichem und Reizendem, aus dem Sand frommer Trockenheit, gefälliger Üblichkeit und bombastischer Trivialität amüsant herauszuangeln. Die große Rettung verkannter Genialität wird da freilich kaum angeboten, wohl aber gewinnt man sich so manche liebenswürdige Künstlererscheinung aus der Vergessenheit zurück. So vor allem den miniaturistisch feinen und doch hochromantisch gestimmten Frankfurter C. Th. Reiffenstein (1820—93) und seinen Mitbürger J. F. Dielmann (1809—85), der hier mit subtil aquarellierten Kinderbildchen auffällt. Helmsdorfs (1783—1852) bei malerischer Akribie breit entfaltete Landschaft mit dem Kolosseum, des Münchner Dyck (1812—74) lichtdurchwärmtes Kapellen-Inneres etwa könnten schon in Versuchung führen, diesen Künstlern einmal nachzuspüren. Auch die Bekannteren haben nicht abgesagt: Genelli, Blechen, Hosemann, F. Krüger, Rayski, Steinhausen mischen ihren eigenen Ton in das vielstimmige Konzert, aus dem sich mit importanterem Einsatz Werke von Rottmann, Richter, ein kräftiges Porträt von Veit (1849) herausheben. Eine Reihe von zwanzig meist kleinen und nicht erheblichen Gemälden des Carus zeigt mehr den verwischenden Epigonen in ihm, der sich so erstaunlich weit in den Kitsch verlieren konnte. Sein genialer Vorfahre Friedrich fesselt mit ein paar wie gravierten Baumzeichnungen mehr als Carus mit einer Dantevision. Neben anderen guten Blättern erscheint Friedrich ferner noch mit einem allerdings sehr zweifelhaften, seltsamerweise auch signierten und datierten (1837) Spätbildchen und mit einer altdorferisch zierlichen Grabesstimmung von überglitzerter Traumruhe. Dann interessieren wieder ein paar kuriose Outsider, etwa die Gesuchtheit krauser Zeichnung bei J.-B. Scholl (1818—92), ein wunderbar gepflegtes Blumenstück des Düsseldorfers J. W. Preyer (1803—85), eine phantastisch kahle Architekturzeichnung F. Meyerheims (1838—80), die ihn neckischerweise als Propheten der „valori-plastici“-Bestrebungen hinstellt. Das Ausland verschwindet neben solchen Proben deutscher Kleinmeisterlichkeit. Melbye und Horace Vernet können mit aufgeregt sich gebärdender Glätte in dieser Umgebung nicht aufkommen, unmittelbar entzückt dagegen H. Bellangé mit einer delikat und mürb aquarellierten „Dorfszene“. — Insgesamt eine ansehnliche, anregende Zusammenstellung, die besser als die Galerie-Elite Einblick gewährt in das Gewimmel romantisch-biedermeierlicher Produktivität. —

Die Galerie Lutz schließt an Haller den verwandten Bildner Georg Kolbe an, dessen psychisch ähnlich aufgefaßte Aktfiguren stets bei einem lebhafteren Gestus eine größere Geschlossenheit der kubischen Einzelform, eine einfachere Oberfläche hatten. Nach einer Phase deutlich betonter Ruhe und Zügelung ist Kolbe nun in den letzten Jahren zu fast barocker Verschränkung der Gliedmaßen, zu ungestümer Bewegtheit gelangt, die zuweilen etwas gewaltsam um Stellungsvariation bemüht erscheint und die statische Basis unter sich verliert. Charakteristisch jene kantig gewulsteten Stoffgeschlinge um die Leiber, die vielleicht nicht immer Notwendigkeit, aber doch ein ungewöhnliches rhythmisches Leben haben. Neben einer etwas expressiv-dekorativ, fast in der Art Mestroviçs aufgemachten größeren Holzfigur, sehe ich den künstlerischen Adel und die menschliche Feinheit Kolbes bewahrt in seinen ganz überlegen behandelten Aktzeichnungen und den kleinen, rostig patinierten Bronzen. Diese in sanfter Selbstverständlichkeit dahockenden Mädchengestalten, dieses schlanke Ansteigen der von keuschem Stolz und leiser Sehnsucht durchwogten Körper sind Gebilde jenseits aller Glätte und aller Extravaganz, Verinnerlichungen von unverlierbarer Schönheit. — Mehr Anspruch als Bewältigung bedeutet des Grafen Luckner an gleicher Stelle ausgestellte, kribblig-fleckige, hastige und doch bei aller Courage nicht malerisch gelöste Malerei, die sich vermißt, Sodom, Sintflut und heftige Kampfszenen zu gestalten, aber nirgends Gestalt, nur Aufregung bildet und so ihr Pulver vertut. —

Während Baladine im Ölbild meist eine gewisse Schwerfälligkeit nicht überwindet, tritt die gleichwohl unverkennbare koloristische Kultur und gelassene Menschlichkeit der Künstlerin im Aquarell ohne Trübung heraus. Die Kleine Galerie ließ manch reizvolles Blatt sehen, munter und flüssig mit dem Pinsel gezeichnet, in allem Lächeln nicht ohne Wärme und formale Kräftigkeit. Noch eigeneren Reiz kann ich K. Gatermanns Impressionen aus Stadtplätzen und Kirchenräumen, meist Italiens, nachrühmen. Zwischen farbig ganz zart angelegten großen Häuser- oder Baumformen funkeln entzückend bunt eingetupfte Figürchen auf. Das Charakteristische der Ansichten ist vorzüglich erfaßt, obwohl Einzelnes kaum erkennbar wird, sondern nur ein faszinierendes, schwereloses Huschen von Tönen und zierlichen Farbakzenten. —

G. A. Mathéy sieht man im Euphorion-Verlag, eine graphisch-illustrative Begabung ohne persönliche Überzeugung der Vision, unentschieden in der malerischen Gestaltung, weder thematisch noch in der Ausdrucksweise entschlossen, erst im Holzschnitt oder preziösen Buchschmuck zum Stil findend. Die Sphäre Stadt, Zirkus, Café, der Boudoiranspruch ist seinem aparten, geschmeidigen Können am angemessen-

sten, während apokalypsoïde Bibelblätter, gar ein Mosesbild modisch-eklektisch mit den Effekten alarmierter und strenger Formgebung zu gefallen trachten. Eine vielseitige, durchaus reizvolle Artistik ohne Charakter, deren unleugbares Geschick am großen Thema zum Sakrileg werden muß. —

Die Kunsthandlung Lengyel eröffnet mit einer Ausstellung, in der neben einigen jüngeren Ungarn wie Tihanny und dem Holzplastiker Ferenczy mit kleineren Arbeiten vor allem Feigl, W. Münz, v. Oven und J. Adler Interesse beanspruchen können. Trotzdem die hier vertretene Kleinplastik vielfach der modischen Vorliebe für kurvige Stilisierung allzu weit entgegenkommt, ist im Ganzen ein tapferes Bestreben deutlich, jüngeren Begabungen von künstlerischem Ernst Raum zu gewähren. Willi Wolfradt.

Max Liebermann-Ausstellung in Zürich

Die soeben eröffnete Liebermann-Ausstellung des Zürcher Kunsthaus, die insgesamt 100 Gemälde aus allen Schaffensperioden des Meisters umfaßt, zeigt nach Mitteilung des Konservators Dr. Wartmann an die N. Z. Zeitung allgemein folgendes Bild:

Ein Dutzend Werke vertritt die Zeit vor der Niederlassung des Meisters in München, sie stammen von der ersten holländischen Reise 1872, den Studienaufenthalten in Barbizon und Paris 1874 und 1875, den weitern holländischen Sommern bis 1879. Aus diesem Jahre erscheint der kleine, aber viel bewunderte und reproduzierte Halbakt einer Bäuerin; dann folgen vorwiegend holländische Landschaften und Figurenbilder, gegen Ende der 1880er Jahre z. B. Arbeiten aus dem Kreis der Flachsscheuer und der Netzflickerinnen und Einzelwerke wie die Seilerbahn, die Gedächtnisfeier in Kösen, der Wagen in den Dünen, die alte Frau mit Ziegen, der Schweinemarkt in Haarlem; vier Familienbildnisse: dreimal die Tochter des Künstlers, spielend, als Bild und in ganzer Figur sitzend, von 1888, 1893, 1898, und das große Doppelbild der Eltern von 1891; dann Reiter und Tennisspieler am Meer, Badende in der Brandung, die Papagei-Allee und der Papagei-Mann in Amsterdam; vier Judengassen, von der sprühenden kleinen Gesamtskizze (1905) bis zur großen bildmäßigen Fassung mit lebendigster Charakterisierung der einzelnen Figuren (1909).

Den Übergang zu den Dünen-Landschaften und Strandbildern von 1906, 1908 und 1911 vermitteln ein Schulweg in Edam, die grün beschatteten gelb und roten Hausfronten von Nordwijk und Haarlem, die Gemüseschiffe von Delft. Das Hamburger Alsterbild und eine Elbterrasse, die Terrasse des Oude Vinck, der Korso auf dem Monte Pincio, und ein Gemüsekarren von 1912 leiten zu den leuchtenden Wannseegärten aus den Jahren 1915 bis 1922. Die Reihe der repräsentativen Herrenbildnisse wird durch das straffe Porträt Wilhelm Bodes (1904) eröffnet, rollt mit Julius Elias, Karl Scheffler, Graf Brockdorff-Rantzau, Justizrat Cassel, Professor Einstein ab und findet mit drei Selbstbildnissen von 1918, 1922 und 1923 den Abschluß. Parallel geht eine Folge von fünf Damenbildnissen: Frau Newman (1910), Frau Rietzler, Dame in Blau, Frau L., Großmutter und Enkel (1922).

Ähnlich führt die Ausstellung auch in den Zeichnungen, den Radierungen und Lithographien das Werk des Künstlers von seiner ersten Blüte bis zum heutigen Tag herauf.

Moderne deutsche Kunst in Amerika

Kürzlich wurde in New York eine Ausstellung lebender deutscher Künstler in den Anderson Art Galleries eröffnet, die zum erstenmal in Amerika eine gute Vorstellung von den Bestrebungen des deutschen Expressionismus gibt. Es werden im ganzen etwa 100 Gemälde, eine gleiche Anzahl Aquarelle, 120 graphische Blätter und 25 Plastiken gezeigt. Die besten Namen der jungen deutschen Künstler sind vertreten und die verschiedensten Teile Deutschlands haben zu der Ausstellung beigetragen: Berlin, München, Weimar, Breslau, das Rheinland, Königsberg. Unter den Malern sind vor allem zu nennen: Campendonk, Caspar, Caspar-Filser, Degner, Feininger, Heckel, Huth, Klaus, Klee, Otto Müller, Nauen, Nolde, Partikel, Pechstein, Radziwill, Rohlfs, Schmitt-Rottluff, Schwichtenberg, Seewald, Unold. Unter den Bildhauern: Garbe, Kolbe, Marcks, Roeder, Scharff, Scheibe, Sintenis, Steger. Die Ausstellung ist vor allem durch die Beziehungen W. R. Valentiners zu Amerika und das Entgegenkommen der Anderson Art Galleries (Dr. Meyer-Riefstahl) sowie der Galerie Ferdinand Möller in Berlin möglich gewesen. Eine Einführung zur Ausstellung hat Dr. Valentiner geschrieben.

Basel

Im hiesigen Gewerbemuseum sieht man zur Zeit eine hervorragende Ausstellung ostasiatischer Kunst, die Prof. Ernst Grosse in Freiburg nicht zuletzt aus Basler und Schweizer Privatbesitz zusammengestellt hat und die ein ebenso vielseitiges wie überzeugendes Bild der Kunstentwicklung von China und Japan erschließt. Neben den Zeugnissen von Malerei und Plastik, unter denen sich Stücke von geradezu klassischem Gepräge befinden, umfaßt die Ausstellung vor allem das Kunstgewerbe Ostasiens und auf diesem Gebiet als wichtigsten Bestandteil die bekannte Zürcher Sammlung Frick, deren Chinaporzellan Weltruf genießt. Prof. Grosse hat die Ausstellung durch einen seiner bekannten Vortragszyklen eingeleitet.

Bern

Im Kunstmuseum sind zur Zeit neben einer Gruppe schweizerischer, speziell Genfer Maler und Bildhauer, die bernischen Kleinmeister aus der Zeit um 1800 Freudenberger und König zu sehen, die ja für die deutsche Kunst im allgemeinen eine nicht alltägliche Höhe bedeuten. Über diese Ausstellung ist ein illustrierter Katalog aus der Feder von Dr. C. von Mandach erschienen, dem auch eine zeitgenössische Charakteristik Freudenbergers aus der Feder seines Schülers F. N. König beigegeben ist.

Hannover

Die Galerie von Garvens zeigt eine umfangreiche Kollektion von Aquarellen und graphischen Arbeiten Chr. Rohlfs. Es ist eine der anregendsten und innerlich erquickendsten Sammlungen von Werken seiner Hand, die wir je gesehen haben. Landschaften und Gestalten, Stimmungen und Geschehnisse ... alles ist eingebettet in jene Tiefe der Ursprünglichkeit und Innigkeit, die immer neu diesen unermüdlichen Maler erfüllt. Alle Abtönungen seelischer und malerischer Kräftigkeit stehen ihm zu Gebote: panischer Schreck, gesammelte Ruhe, dumpfes Brausen der Urkräfte der Natur. Der Umkreis der in dieser Art ihrer allgemeinen Richtung nach bekannten und gerühmten Gabe des Schauens und der Verwirklichung dehnt sich in mehreren der neuen Arbeiten weiter aus: die Landschaft erscheint so belichtet und zugleich durchleuchtet, daß sie gleichsam gläsern erscheint, erfüllt von ruhigem und innigem Glanze.

* * *

Die Kestner-Gesellschaft stellt verschiedene und sehr verschiedenartige kleinere Kollektionen aus: Br. Krauskopf, Huth, A. Klatt, Photographien orientalischer Bauten durch die Staatliche Bildstelle, dann Blätter der Kestner-Mappen. Diese Publikation wird in nächster Zeit vollständig. Die jetzt gezeigten Blätter von Moholy-Nagy zeigen alle Vorzüge seiner Art und Kraft in absoluten Konstruktionen, die teils ältere Bildmotive wiederholen, teils zu ganz neuen Erfindungen der Komposition geistreich und bedeutend weitergehen. Die Blätter Schmidt-Rottluffs, Huths, Schwichtenbergs haben alle Vorzüge dieser die „Brücke"-Produktion weiterführenden Richtung: Energie, Gehaltenheit und eine Technik der Strichführung, die in ihrem malerischen Charakter der Art des Steindrucks durchaus gerecht wird. Sobald die Reihe der Mappen fertig vorliegt (Kaus und Lissitzky fehlen noch), wird an anderer Stelle eingehender hierüber zu sprechen sein. Eck. v. Sydow.

London

Burlington Fine Arts Club. Die derzeitige Ausstellung von Elfenbeinschnitzereien, die aus verschiedenen Zeitabschnitten zusammengestellt ist, bringt 250 einzigartige Stücke aus der Zeit der Agypter, Karolinger, Byzantiner, Iatliener usw. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. K. P.

München

Die letzte Zeit bot wenig. Die Sommerschau der Neuen Sezession ist noch nicht eröffnet. Die Alte Sezession in der Galerie Paulus habe ich versäumen müssen. Die Galerie Thannhauser zeigte — in großem Umfang — den Dresdner Walter Jakob, vorwiegend Landschaften großen Formates. In mächtiger Erregung auf die Leinewand gewühlt, schwer, breit, dick im rauschenden Farbauftrag, sind diese Arbeiten ganz nach Art älterer Phase des Expressionismus, durchaus noch vor der allenthalben einsetzenden Umbildung. Sie stehen unter Einfluß von Kokoschka, dem in gleicher Stadt Lebenden. Vielleicht erklärt sich so die Unberührtheit von allem Kühlenden und Härtenden, von der Magie des Genauen und Gehaltenen, welche die moderne Kunst — nicht zu ihrem Nachteil — bald umgesteuert haben wird. Kokoschka ist fast der einzige bedeutendere Maler des jungen Deutschland, der sich stilgeschichtlich rückwärts bewegt, indem er, gerade in letzter Zeit, einen immer summarischeren, breiter quellenden (bisweilen auseinanderquellenden), schwergliedrigen Massenstil — beinah der frühen „Brücke" — annimmt. Nun ist freilich mit stilgeschichtlicher Bemerkung nicht das Geringste über Qualität bemerkt, welche allein entscheidet. Gerade hierin aber wirkt Jakob gegen Kokoschka (soviel man auch gegen K. einwenden kann) wie ein Naturbursch gegen einen Magiker. Männlich und entschlossen zwar, aber noch selten von höherer Geistigkeit. Hinter dem Furioso dieser Malerei hockt noch oft Nüchternes, fast Plumpes. Manches ist dämonischer Biceps, was erregte Seele scheint. Bei alledem ein kräftiges Können. Es möge sich weniger herrisch dem Rätsel Welt gegenüberstellen.

In kleineren Gruppen zeigte Thannhauser Malereien von Wolf Röhricht, die sich auf mittlerer Linie moderner Kunst hielten, weiblicher, problemloser in ihrer dekorativen Art. Ferner Aquarelle von A. Schorling und Dora Brandenburg-Polster. Hauptgewinn waren Blätter von Genin in reizvoller Auswiegung ihrer breiten, einsam stehenden Massen und blassen, blond ersterbenden Farben.

Caspari bot keine Gesamtschau, nur gute Einzelstücke, von denen genannt sei: Neue Graphik von Chagall im idyllisch gewordenen, unzerlegten Kleinstil, wo Dämonie und Lieblichkeit wundersam ineinanderspielen. Ferner ein ganz kleiner Liebermann (Ölbild), eine Orchesterszene, in deren Schwung ein Schuß Liebe oder Zärtlichkeit einging, die Liebermann nach Ablauf seiner Jugend selten spendete, die nun aber in letzter Spätblüte noch einmal aufzuleuchten scheinen. Es folgten kraftvolle Corinths, ein

guter Kokoschka und sehr anständige Aquarelle von Schulz-Matan, einem jungen Münchner in der Gefolgschaft Schrimpfs.

Der „Buchladen" (Schmidt-Bertsch) zeigte ziemlich konventionelle Sachen von C. Thiemann und etwas vage Expressionen von K. Schikaneder. Unter den Arbeiten von O. Nückel aus Aibling aber befinden sich ansprechende, gedrungene Dinge auf kleinstem Format mit guter, dunkler Raumkraft. Beachtenswerter Könner für Illustration.

Die „Bücherstube am Siegestor" gab Überblick über deutsche Buchillustration etwa der letzten 40 Jahre, vom Einfluß des Morris über Beardsley, Pan — Simplizissimus — Jugendkreis zu Liebermann, Corinth, Slevogt, Preetorius, Barlach, Kubin, Unold usw.

Die Galerie Zickel zeigte Beispiele zur Münchner Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, die man sich nach den Ankündigungen freilich umfassender vorgestellt hatte. Von kunstgeschichtlichem Gewinn war nur die Frühzeit, aus der vertreten waren H. Bürkel, Ferdinand und W. v. Kobell, I. I. Dorner, Ernst Fries, Spitzweg, Eduard Schleich sen., A. Lier, Wenglein usw. Das Interessanteste war eine K. Rottmann zugeschriebene Ansicht Heidelbergs.

Die „Graphische Sammlung" brachte eine Gedächtnisausstellung für Otto Ubbelohde, der bis 1922 lebte, ausgleichend zwischen vielen Einflüssen, weder Großformigkeit noch tiefere Intimität erreichend. Beides vereint fand man im anstoßenden Saal, wo jeder Strich männlich, zärtlich und ... heutig erschien. Welches Nichts ist Zeit: Es waren die graphischen Blätter von Cranach, Hirschvogel und Lautensack, ein unausschöpflicher Schatz der Sammlung. F. Roh.

Paris

Über die zur Zeit im Museum des Jean de Paume der Tuilerien stattfindende flämisch-belgische Kunstausstellung lesen wir in der vortrefflich unterrichteten Neuen Zürcher Zeitung wie folgt: Gewiß bringt die moderne Abteilung am Schlusse keinen van Gogh, dafür aber beginnt die alte Abteilung mit den van Eyck oder schon früher mit Melchior Broederlams Altarwerk aus der Chartreuse von Champmol (heute in Dijon), wo schon der Goldgrund naturalistischer Landschaft weicht. Vom Genter Altar sind nur die beiden äußersten Innenflügel mit Adam und Eva da. Von Jan van Eyck sieht man überdies noch die kleine „Madonna am Brunnen" (Antwerpen) vor dem rotgoldenen Vorhang, das Porträt seiner Gattin (Brügge) und die unvollendete „Hl. Barbara" (Antwerpen). Vom Meister von Flémalle (oder wie er jetzt richtiger genannt werden soll: Meister von Mérode) ist das reizende Triptychon der „Verkündigung" aus Privatbesitz in Brüssel da mit den beiden Flügeln, besonders dem Flügel rechts „Joseph in seiner Werkstatt" mit dem Ausblick auf den Marktplatz, ferner die „Geburt Christi" aus Dijon und die „Vièrge glorieuse" aus Aix. Der „Meister der Verkündigung von Aix" ist mit der Verkündigung da und zwei Flügeln (Jesaias und Jeremias), die nach dem Katalog dazu gehören sollen; der eine stammt aus Privatbesitz in Richmond, der andere wurde kürzlich vom Museum in Brüssel erworben. Kunsthistoriker haben also hier eine nicht wiederkehrende Gelegenheit, die Zusammengehörigkeit der drei Bilder und den Meister zu studieren. Das Escurial-Museum hat die wunderbare „Kreuzabnahme" Rogiers van der Weyden geliehen; das Museum von Beaune desselben Malers neunteiliges großartiges „Jüngstes Gericht". Zwei Porträts (des Bastards von Burgund oder des „Manns mit dem Pfeil", und des Philippe de Croys) und die „Pietà" von Brüssel vervollständigen das Ensemble des Roger de la Pasture, wie ihn der Katalog (der alles Germanische möglichst vermeiden und verdrängen will) nennt. Von Dirk Bouts sieht man das Altarwerk aus St. Peter in Löwen mit dem Abendmahl in der Mitte und den vier Flügelbildern, die man einst im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und in der Münchner Pinakothek gesehen hat, und die nun zu ihrem Kern zurückgekehrt sind. Hans Memling ist gut vertreten, vor allem mit dem herrlichen Diptychon des Martin van Nieuwenhove, dann durch den „Sankt Sebastian" von Brüssel, „Christus und die musizierenden Engel" von Antwerpen und das Porträt des Münzengravierers Nicolas di Sforzore Spinelli. Von Hugo van der Goes ist nur ein einziges Bild da, eine wenig bekannte „Geburt Christi" aus englischem Privatbesitz. Gerard David, Hieronymus Bosch, Quentin Metsys sind alle charakteristisch vertreten; fünf Bilder des ältern Brueghel sind da, darunter zwei aus Wien, vor allem die köstliche Marine mit dem Jonas-Walfisch. Das 17. Jahrhundert ist dagegen schmächtig repräsentiert. Mit dem Louvre konnte man nicht wetteifern. Von Rubens sieht man zwei Porträts und das kleine Bild „Angelika und der Eremit" aus Wien; Cornelius de Vos ist mit dem Familienbild aus Brüssel, Jordaens mit der Allegorie der Fruchtbarkeit und van Dyck mit dem Doppelporträt des George Digby und William Russel aus englischem Privatbesitz vertreten. Einige Skulpturen aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Teppiche und sehr schöne Miniaturen schaffen einen harmonischen Rahmen.

Das 19. Jahrhundert rückt mit einer stattlichen Zahl von Malern auf von Navez, dem Schüler Louis Davids, angefangen. Reich sind vertreten Henri de Braekeleer, der Historienmaler Leys, Constantin Meunier mit Skulpturen und Ölbildern, darunter eine Skizze zur „Tabakmanufaktur", Alfred und Joseph Stevens, Jan Stobbaerts und Felicien Rops. Ein Katalog hält die Erinnerung an einige der wertvollsten

Stücke in guten Reproduktionen fest; die etwas allzu aufdringlich deutschfeindliche Einleitung dazu hat Léonce Bénédite, der Direktor des Luxembourg-Museums geschrieben, die alte Malerei wird von Ernest Verlant und die moderne Schule mehr zusammenfassend von Fierens-Gevaert vorgestellt. Die Ausstellung bleibt bis 10. Juli geöffnet.

Stuttgart

Das Landesgewerbemuseum brachte nach einem ziemlich lückenlosen Überblick über das gesamte bisherige Schaffen des Direktors des viel umstrittenen Weimarer Bauhauses Walter Gropius eine Ausstellung primitiver Kunstäußerungen der Indianer, insbesondere Originalzeichnungen, die Professor Dr. Koch-Grünberg, der Leiter des Stuttgarter Lindenmuseums, auf seinen mehrjährigen Forschungsreisen in den südamerikanischen Urwäldern gesammelt hat, und damit ein weiteres Kapitel zur Erkenntnis der Grundsätze primitiver Naturauffassung und Stilisierung, die Fortsetzung gewissermaßen der vorjährigen Schau von Kinderzeichnungen. Kleinere Ausstellungen, die fortgesetzt neben den größeren geboten werden, führten nacheinander Architekturentwürfe von Richard Döcker, dann Gebrauchsgraphik des jetzt in Nürnberg erfolgreich lehrenden Max Körner, weiter Pflanzenstudien und deren Anwendungen von L. Neumayer-Tübingen und schließlich wieder Graphik von Walter Heim vor.

Im Württembergischen Kunstverein gab es im letzten Monat die alljährlich wiederkehrende Ausstellung der Ortsgruppe Stuttgart des Frauenkunstverbandes, bei der der 80jährigen Anna Peters der Ehrenplatz eingeräumt war. Stärkere Eindrücke vermittelten die gleichzeitig ausgestellten Kollektionen von H. Werthner-Nürnberg und Gustav Jäger-Botnang. Die Maiausstellung vereinigte vornehmlich Arbeiten der Mitglieder der Ortsgruppe Stuttgart der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft. Neben dem künstlerischen Reichtum Leo Bauers und prächtigen Bildern von Ferdinand Zix und Gerrit Onnen, von Otto Jung, zarten Bildnissen und Blumenstücken Paul Hubers, einer glänzenden Probe der Interieurkunst des Hugo Diez und den Offenbarungen der intimen Schönheiten der Schwäbischen Alb, wie sie Hermann Drück und Karl Schickhardt auf die Leinwand bannen, sind es Paul Kapell und G. Schmauck-Untertürkheim, deren kraftvolle Arbeiten der im ganzen wenig Anregungen bietenden Veranstaltung Reiz verleihen.

Die Darbietungen des Kunsthauses Schaller bekunden unter dem neuen Leiter Dr. Luz mehr noch als früher den entschlossenen Willen, im Stuttgarter Kunstleben eine tonangebende Rolle zu übernehmen. Bei Berücksichtigung der Tatsache, daß man dort doch immer auf langwierige Vorarbeiten zu verzichten und in erster Linie eben Erreichbares zu verwerten gezwungen ist, ist das Streben, auch unter größeren Gesichtswinkeln Interessantes und Bedeutungsvolles zu bringen, doppelt anerkennenswert. So bot die Aprilausstellung unter dem klug gewählten, da begrifflich keineswegs etwas in sich Geschlossenes ankündigenden Sammelwort „Münchner Schwaben" eine in der Vielgestaltigkeit der Erscheinungen und Entwicklungslinien überaus anregende, vielfach zum Nachdenken zwingende Schau. Von Jakob Grünenwald, Theodor Schüz, dem ihm geistesverwandten Albert Kappis, Friedrich Salzer und Anton Braith, dann Anton Laupheimer als den Vertretern der alten Schule ging's zu Heinrich von Zügel, Wolff-Filseck und Friedrich Eckenfelder, zu Bernhard Buttersack, Richard Winternitz, Landenberger und B. Klinkerfuß, zu Gebhard Fugel, Karl Caspar, Marie Caspar-Filser, zu Gustav Essig, zu Julius Heß, J. Hüther, E. D. Kinzinger, Max Unold und Paul Elsaß, von den Traditionen der Pilotyzeit bis zu den Versuchen der Jüngsten also. Der rückwärts blickende, die verblassende Erinnerung an die vielfältigen Strömungen der Münchener Malerei von vorgestern auffrischende Teil der Veranstaltung hatte zudem, planmäßig oder nicht, den Vorzug einer Einführung, der Erleichterung der Einstellung auf die Anfänge der Kunst Adolf Hölzels. „Adolf Hölzel und sein Kreis" war nämlich der Titel der im Mai zu Ehren des eben seinen siebenzigsten Geburtstag feiernden Meisters veranstalteten weiteren Ausstellung. In gut gewählten Arbeiten der verschiedenen Schaffensperioden des Jubilars gab sie ein ausgezeichnetes Bild vom immer zielbewußter werdenden Streben dieses Berufenen, von seinem Ringen mit der Form und vor allem mit der Farbe, bis sie ihm bis ins Letzte hinein willige Träger allerpersönlichsten Ausdrucks werden. Ein immerwährendes Aufspüren der Gesetze der künstlerisch-malerischen Mittel führt mehr und mehr zur Freiheit und schließlich zum Sieg, aber auch zu der Erkenntnis, wieviel von all dem, was er mühselig herausklaubeln und suchen mußte, lehrbar gewesen wäre. Und dies Lehrbare vermittelte er seinen Schülern. Die ausgestellten Arbeiten vieler von denen, die Hölzel mehr oder weniger die Grundlagen ihres Könnens verdanken — Hans Brühlmann und Stenner, Alfred H. Pellegrini, Josef Eberz, Ernst Gräser und Manfred Pahl, Ida Kerkovius, Klara Neuburger und Lilly Hildebrandt, Albert Müller, Hermann Eberhard, Oskar Schlemmer und Willy Baumeister repräsentierten diesen Kreis —, bewiesen, wie vorsichtig und klug vermittelte künstlerische Einsichten Wege ebnen, Kräfte freimachen zu intensiverem, erfolgreicherem Streben in irgendeiner Richtung, die individuelles Empfinden und Wollen bestimmt, bewiesen über alle Kritik hinweg, wieviel Adolf Hölzel ihnen und der gesamten deutschen Kunst,

auch dem Kunstgewerbe, als Schaffender und als Lehrer zu geben vermochte. J.

Von Künstlern und Gelehrten

Adolf Oberländer ist am 29. Mai, 78jährig, in München gestorben. Dieser ursprünglich unter Piloty für die Historienmalerei bestimmt gewesene Repräsentant süddeutschen Humors und durch seine Zeichnungen für die „Fliegenden" populär gewordene Bayer, war in Regensburg geboren. Doch bereits zwei Jahre nach der Geburt übersiedelte der Vater als Professor am Konservatorium nach München, d. h. nach der Stadt, mit der Oberländers Entwicklung für Jahrzehnte unlöslich verbunden blieb. Als Maler hat sich O. eigentlich erst nach 1890 in stärkerem Maße durchgesetzt und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß eine demnächstige Nachlaßausstellung noch mancherlei Überraschung zutage fördern kann. — Der Geh. Rat Prof. Dr. Adolf von Oechelhäuser, Karlsruhe, ist kürzlich gelegentlich der Beerdigung seines älteren Bruders in Dessau am Herzschlag gestorben. Oechelhäuser war lange Jahre ordentlicher Professor an der Technischen Hochschule in Karlsruhe und hat sich vor allem um die Denkmalpflege sehr verdient gemacht. Auch das große Inventarisationswerk des Großherzogtums Baden geht auf seine Initiative zurück.

Neue Bücher

Feulners „Bayerisches Rokoko"

Adolf Feulner, Bayerisches Rokoko. Mit 328 Abbildungen. Kurt Wolff, Verlag. München 1923.

Vor mir liegt ein voluminöser Quartband, in schwerem Leinen gebunden, seiner äußeren Erscheinung nach ein Monumentalwerk, dessen druck- und bildtechnische Ausstattung überall in der Welt Begeisterung wecken muß, ein Buch, an das der Verleger die Fülle seiner Erfahrung und seiner Liebe aufgewendet hat, um ein kunsthistorisches Dokument von nicht alltäglicher Größe und Geschlossenheit erstehen zu lassen. Denkt man an die äußeren Nöte der Zeit, könnte man vielleicht fragen, ob solch verschwenderischer Reichtum nicht besser Stoffgebieten von stärkerem Gewicht hätte zuteil werden sollen, d. h. Themen, die dem Geist unserer Tage schließlich doch noch näherstehen als dieser Abriß aus dem Kunstschaffen einer einzigen süddeutschen Provinz im Ablauf von rund 150 Jahren. Doch können solche Erwägungen die Freude an der rein verlegerischen Leistung nicht dämmen, im Gegenteil: Solch ein Werk ist Vorbild und Ansporn zugleich und heißt der Titel zunächst auch nur „Bayerisches Rokoko", die Leistung dieses Zeitalters auf deutschem Boden wird angesichts der hier ausgebreiteten bildlichen Tatsachen (die in Klischees, Farbendrucken, Mezzotintos und Gravüren reproduktionstechnisch das Beste vom Besten darstellen) wiederum davon überzeugen, daß das früher gerade von unsern Forschern so sehr übersehene Kapitel des deutschen Barock und Rokoko eine Angelegenheit ist, die innerhalb der europäischen Kunst dieser Zeit durchaus ebenbürtig besteht.

Zu Feulners ausgezeichneter Gelehrtenarbeit wäre im Einzelnen dies anzumerken: Der vom Verfasser gewählte Titel seines Buches, der merkwürdigerweise den Nachdruck auf den Begriff „Rokoko" legt — obwohl es sich dem Sinn nach eigentlich mehr um den Barock mit seinen Ausläufern in die typische Dix-huitième-Stimmung handelt — erschöpft nur zur Hälfte den eigentlichen Sinn dieser Veröffentlichung. Denn zeitlich mögen die Höchstleistungen der bayrischen Kunst, namentlich auf dem Gebiet der Architektur (von Feulner mit Recht in den Vordergrund gerückt) mehr oder weniger mit der Epoche des europäischen, vor allem französischen Rokoko zusammenfallen, in der überwiegenden Mehrzahl sind die Tatsachen dieser Kunst dennoch auf dem Grunde des Barock entstanden, das die große Manifestation der Gegenreformation gewesen ist, ohne die dieser ganze süddeutsche Stil niemals denkbar gewesen wäre. Trotzdem wird der Titel des Buches fortan zu recht bestehen, weil die zeitliche Umschreibung für eine einzige, große, gesetzmäßig verlaufende Entwicklung letzten Endes Nebensache ist.

Viel wichtiger als derartige Einwendungen sind die Tatsachen selbst, die Feulners Werk dem Leser unterbreitet. Und diese sind alles in allem von einem so großartigen Reichtum, daß man selbst da, wo das moderne Gefühl der erotisch-mystischen Ekstase gegenüber versagt, geblendet steht vor dem rein handwerklichen Können des Einzelnen und dem jenseitig gerichteten Drang einer Generation, deren letztes Ziel Überwindung aller materiellen Gebundenheit gewesen zu sein scheint. Dieser bayrische Barock der Asam, Günther usw. hat in mancher Beziehung selbst die von Süden her andringende Pathetik der Italiener des Seicento noch um ein Beträchtliches übersteigert, ist dabei — wie Feulner mit Recht betont — zu einer so absolut klaren und bodenständigen Tatsache ausgereift, daß — alle Abzweigungen nach Osten und Westen inbegriffen (an der nördlichen Mainlinie war ihm durch den Protestantismus eine natürliche Grenze gesetzt) — Bayern damals zweifellos die reichste Kunstprovinz in Deutschland gewesen ist. Der Bau der Kirchen und Schlösser allein hat auf diesem Boden eine Fülle künstlerischer Kräfte mobil gemacht, für die es im Norden Deutschlands — denkt man selbst an Dresden — ähnlich an Vergleichsmöglichkeiten völlig fehlt. Immer wieder wird deshalb — wenn von der deutschen Kunst des Barock und Rokoko die Rede ist — jene

süddeutsche Provinz ihre alles überragende Sonderstellung behaupten.

Aus dieser durch Feulners Werk neu bekräftigten Erkenntnis heraus von dem unerhört entfesselten Eigenleben Bayerns innerhalb der künstlerischen Entwicklung jener hundertfünfzig Jahre hat der Verfasser sein Buch konzipiert und niedergeschrieben. Wie kein anderer deutscher Kunstforscher verfügte er dabei über einen gewaltigen Apparat von Tatsachen, den ihm jahrelanges Spezialstudium auf diesem Gebiet erschlossen hat. Sein Text ist Essenz jener Forschungen; aber die Art, wie er die Fülle der Gesichte und Erkenntnisse zu meistern sich müht, hat jene stille Bescheidenheit, die die Phraseologie einer gewissen Sorte abscheulichen und mit Worten jonglierenden Kunstästhetentums, die beispielsweise Hymnen auf das Barock gedichtet haben (kümmerliche Parasiten am Baum der Kunst), völlig meidet. Dieser Feulnersche Text, liebenswert durch seine stille Klarheit, hat vielleicht etwas zu sehr die wissenschaftlich-stumpfe Art des Nur-Historikers, aber er ist gesund, trotz aller Schwere der Diktion, immer sachlich und innerlich glänzend disponiert und auf alle die Probleme abgestimmt, die angesichts der Werke nachfühlende Betrachtung ergründen möchte.

Über dies Thema hätte Feulner sicher viele Bände schreiben können, wäre es ihm darum zu tun gewesen, nur die Fülle seines Wissens auszubreiten. Daß er sich darauf beschränkte, auf rund 150 Seiten nur die Grundlagen einer neuen und unendlich wichtigen kunstgeschichtlichen Entwicklung zu erhellen und augenfällig zu machen, sei ihm gedankt. Denn nur so konnte sein Buch das Fundament werden, als das es jetzt vor uns und sicher für lange bestehen wird.

Die praktische Brauchbarkeit im Sinne eines Nachschlagewerkes ist überdies durch ausgezeichnete Register gewährleistet. Vom „deutschen Barock und Rokoko“, dem Werk, das der Darmstädter Jahrhundertausstellung gewidmet ist, an der bekanntlich Feulner mit bestem Erfolg selbst beteiligt war, sind zahlreiche Klischees in die neue Publikation übernommen worden, Dinge, an denen mit mehr oder weniger Freude heute noch Erinnerung haftet und die nicht immer Feulner selbst damals an die Öffentlichkeit gebracht hat. Warum muß man solche Tatsache unterschlagen, indem man im Register an Stelle des benutzten Werkes den seinerzeit von mir beauftragten Photographen van der Smissen in Darmstadt zitiert!! Als wenn dieser die Kunstwerke etwa aus den bis dahin verschlossenen Silberkammern der Schlösser hervorgeholt hätte — die erst ich geöffnet habe und damals allein öffnen konnte — oder als wenn Herr van der Smissen Bilder entdeckt hätte, von denen damals niemand, auch Feulner nicht, nur entfernt eine Ahnung hatte! Wollte etwa der Verlag auf diese Weise vor der Öffentlichkeit verbergen, daß er in diesem Buch einen reichen, schon vorhandenen Klischeebestand zum zweiten Male ausgewertet hat, der dem „deutschen Barock und Rokoko“ entnommen ist. Wir wollen es nicht glauben. Biermann.

Benders „Ferdinand Hodler“

Ewald Bender, Die Kunst Ferdinand Hodlers. Erster Band. Mit 279 Bildern im Text. Rascher & Co. Zürich 1923.

Dies Buch ist merkwürdig nicht bloß durch seinen Helden, sondern auch durch die Schicksale, die es erlebte. Als der Krieg ausbrach, lag das Manuskript druckfertig bei Piper in München. Man weiß, warum während des Krieges kein deutscher Verleger ein Werk über den Genfer Meister hätte veröffentlichen können. So erwarb es Rascher in Zürich — aber die Herausgabe verzögerte sich so, daß Bender sich zu einer tiefgreifenden Umarbeitung entschloß, nachdem inzwischen auch (1918) Hodler gestorben war. Und nun liegt der erste Band vor, der zweite soll ihm rasch folgen: ein sehr stattliches Buch von 330 Seiten mit 279 Abbildungen, die dem Text entsprechend, das Werk des großen Malers bis 1895, bis zur „Eurhythmie“ begleiten; ein schöner solider Halbleinenband, technisch glänzend ausgestattet.

Eine ganze Anzahl Veröffentlichungen hat sich inzwischen des dankbaren Stoffes bemächtigt; Looslis monumentales Abbildungswerk ist darunter das bemerkenswerteste, Deris Apotheose Hodlers (in seiner „Malerei im 19. Jahrhundert“), als Erfüller dessen, was er Expressionismus nennt, die geistig bedeutendste Leistung. Dennoch ist das Bendersche Werk nicht etwa verspätet, sondern es würde auch, noch beliebige Jahre später erschienen, das grundlegende Buch über Hodler bleiben. Und dieses Verdienst ihm zu nehmen, wird wohl nicht gut möglich sein. Wer nach Bender über Hodler schreiben will, muß ungewöhnlich viel Neues zuzusetzen haben. Er selber nennt es zwar „Die Kunst Ferdinand Hodlers“: aber ich möchte meinen, die darin ausgedrückte Bescheidenheit wäre nicht angebracht. Er umfaßt alle Probleme, die sich um diesen Namen gruppieren, und nicht nur die künstlerischen. Nicht nur, daß Bender vom Leben Hodlers in einfacher und straffer Form alles Wissenswerte erzählt, und daß er auch aus seinem vielfältigen persönlichen Umgang mit dem Künstler so menschliche wie künstlerische Fragen richtig zu stellen und endgültig zu beantworten vermag: gerade das so wichtige Moment der Hodlerschen Produktion, das Ethische, erlaubt nicht, das Menschliche vom Künstler zu trennen und gibt Bender fortgesetzt Gelegenheit, seine Kenntnis und tiefe Einsicht in den Charakter seines Helden zu offenbaren. Ich weiß nicht, wie sich der zweite Band gliedert, der die

größten und berühmten Werke Hodlers enthalten wird: in diesem ersten spielt jedenfalls das ergreifende Ringen einer großen und männlichen Seele um seine Berufung zum Werke die erste Rolle. Obwohl Bender es vermeidet, programmatisch von dem Werden einer neuen Gesinnung um 1890 und von dem daran hängenden Aufkommen einer völlig veränderten Kunst zu sprechen (er scheint der heutigen und zumal germanischen Kunstentwicklung eher skeptisch gegenüber zu stehen): so steigt doch just aus seiner objektiven Darstellung der Hodlerschen Entwicklung in jenem bedeutungsschwangeren Jahre das Bild einer großen menschlichen Anstrengung um Befreiung von Materialismus herauf. Das Ringen Hodlers in den achtziger Jahren erscheint nur darum so düster und hoffnungsleer, weil eine faustische Seele sich abmüht, den unbekannten Gott im Staube zu suchen, statt im Äther. Um so grenzenloser die Beglückung, als er sich — zuerst vollkommen mit den „Enttäuschten" von 1891/92 — zur Freiheit durchringt: was ist sein vielbesprochener „Parallelismus" anders als ein Schema für die heroische Erkenntnis von der Nichtigkeit des Scheins, des Schleiers der Maja; oder im Jargon gesprochen, des pleinairistischen Naturalismus! Wenn ich an Benders Darstellung etwas vermisse, so ist es höchstens dieser Hinweis auf die Allgemeingültigkeit und das Germanische dieses Durchbruches der nordischen Seele, den wir zu gleicher Zeit bei van Gogh, Munch, Ensor erleben, und den ein Lustrum später die Nolde, Kokoschka, Kirchner, Heckel usw. ganz von neuem durchgemacht haben.

Aber seien wir vorsichtig: wahrscheinlich erfahren wir alles Wissenswerte im zweiten Bande; und tadeln den ausgezeichneten Schriftsteller nicht wegen eines Verschweigens, das wohl nicht bloß in der „Meisterschaft des Stils" liegt, sondern wägende Vorsicht des Historikers ist, den der Umkreis seines Helden allein schon allzu riesenhaft dünkt, und der seine zwei gewichtigen Bände nicht zu dreien anschwellen lassen will. Bender ist seit zehn Jahren schriftstellerisch nicht mehr hervorgetreten, sein Leben hat eine von der Kunst und ihrem Betrieb recht weit entfernte Bahn eingeschlagen; und vor dem Kriege ist er nur in Aufsätzen sichtbar geworden. Deren glänzender und präziser Schliff durfte allerdings auf sein großes Werk mit Recht neugierig machen. Sein Erscheinen erfüllt nun tatsächlich alle Erwartungen, die man an eine so hohe Aufgabe stellen kann. Bildbeschreibungen, so zahlreich sie sind, treten in das Gewebe des Ganzen zurück und lassen stets die Bahn frei für das große, das heroische Geschehen dieses Künstlergeschickes, das sich mustergültig und mit bahnbrechender Dramatik vor unseren Augen abrollt; der Mensch ist wichtig, insofern er der Schöpfer seiner Werke ist, und seine Umwelt in gleichem Maße; alles aber, Mensch, Umwelt, Kunstwerk, Drama der Seele tritt mit ergreifender Plastizität in die Erscheinung. So soll man Heldengeschichten schreiben: so darf man es wagen, einen Heros unserer Zeit aufzurichten; ohne Anekdotenjägerei, ohne Eingehen auf Kleinliches, mit dem Blick auf die führenden Gedanken unserer Zeit, denen jener das Gefäß zu schaffen berufen ist.

Denn immer noch ist es so, ja wir wissen es vielleicht heute gewisser denn je: daß nicht der brutale Mensch den Helden unserer Zeit bedeutet, sondern der schöpferische. Und ein solcher ist Hodler ganz und gar gewesen.

Paul F. Schmidt.

W. Paulcke, Steinzeitkunst und Moderne Kunst. Ein Vergleich. Mit 68 Tfln. E. Schweizerbart'sche Verlagsbuchhandlung (Erwin Nägele), Stuttgart.

Der Verfasser, Geologe von Fach, betritt mit diesem Werk nicht nur schwierige Grenzgebiete, sondern einen in allen Hauptpunkten noch völlig unsicheren Boden. Er hat es sich vorgenommen, in seinen Untersuchungen als Naturwissenschaftler vorzugehen und darum in erster Linie die „Tatsachen" sprechen zu lassen. Da freilich eben diese Tatsachen eine Reihe ausschlaggebender Fragen — vor allem die der Datierung, des Vor- und Nachher — keineswegs zweifelsfrei zu entscheiden vermögen, bleiben viele Ansichten Paulckes Ansichten, denen andre entgegengestellt werden können, ohne daß damit mehr erreicht würde. Doch das berührt den Auslauf unseres Wissens überhaupt.

Dennoch wird man es begrüßen, daß Paulcke gegen die allzu theoretisch-abstrahierende Kunstbetrachtung eines Worringer und die feuilletonistische eines Bahr Front macht und sich der objektiveren eines universalen Kenners wie Wölfflin anschließt und diese selbst erweitert. Darin liegt ein wesentliches Verdienst des Buches. Denn es ist auch heut noch keineswegs oft und bestimmt ausgesprochen worden, daß „naturalistische" und „abstrakte" (pars pro toto!) Kunstbetätigung — Verworn definiert sehr gut „physioplastische" und „ideoplastische" Kunst — zumindest gleichberechtigt nebeneinander stehen und die letztere eher eine höhere Stufe der Entwicklung darstellt — sofern man an Entwicklung im Sinne des Besser- statt Anderswerdens überhaupt glaubt. Vielleicht ist es auch noch immer angebracht, mit Eifer, wie Paulcke es tut, darauf hinzuweisen, daß „bestimmte Kunstprinzipien, die heute besonders betont und z. T. als neuartig ausgegeben werden, schon im Paläolithikum in ausgesprochenster Weise angewendet wurden . .", wenn auch wirklich ernsthaft an der Kunst unserer Zeit Interessierte nicht ihre absolute Neuartigkeit, vor allem in der Form, sondern ihr Anderswollen von

jeher als das Wesentliche ansahen. Auch des Verfassers Wort vom „Kulturmischmasch" unserer Zeit und dem schillernden Historizismus im Werk vieler lebender Künstler hat sein Quäntchen Wahrheit. Daneben gibt er das Vorhandensein starker und originaler Künstlerpersönlichkeiten in unserer Zeit zu, sagt aber leider nicht bestimmt, welche er für solche hält.

Nicht einzusehen ist der Zweck einer Gegenüberstellung von alten und modernen Werken, deren Ähnlichkeit auch nach ausdrücklicher Versicherung des Verfassers eine rein äußerliche ist. Denn die uns offenen Werke unserer Zeit lassen nicht einmal irgendwelchen Schluß auf den „Inhalt" ähnlich aussehender vergangener Zeiten zu. Die geistige Konstellation, aus der diese entstanden, ist für uns mit keinem Mittel rekonstruierbar. Aus ähnlichen Gründen bleibt auch die „Ableitung einiger Mas-d'Azil-Zeichen von stilisierten Menschendarstellungen" problematisch und die Auslegung einer Menschendarstellung von Alpera als „prähistorisches Gigerl", abgesehen von ihrer Geschmacklosigkeit, durchaus unfruchtbar. Auch der Vergleich des ruhenden Bisons von Altamira mit dem jungen Stier von Franz Marc erweist m. E. nur eine äußerliche Ähnlichkeit, die nicht aus ähnlichem Kunstwollen entsprang, sondern eher in einer Eigenart der gleichen Gattung (hier der besonderen Ruhestellung der Wiederkäuer) ihren Ursprung hat.

Außerordentlich wertvoll sind die zahlreichen Wiedergaben aus dem Werk von Obermaier und Wernert: Las Pinturas Rupestres del Barranco de Valltorta. Madrid 1919. Dies Werk ist uns heut aus begreiflichen Gründen schwer zugänglich, jedoch deshalb für die Kenntnis prähistorischer Kunst von so hervorragender Bedeutung, weil es eine große Anzahl prähistorischer Menschendarstellungen bekannt macht. Solche gehörten bisher zu den größten Seltenheiten innerhalb des Formkreises der älteren Steinzeit, und selbst die bisher bekannt gewordenen Beispiele waren z. T. zweifelhafter Art.

Hoffentlich gibt das Buch den Anstoß zu umfangreicherer Beschäftigung mit dem Stoff als bisher. Ich pflichte Paulcke durchaus darin bei, daß er eine Beschäftigung auch des Kunsthistorikers mit den Zeiten, „in denen mit dem Erwachen des menschlichen Geistes auch die Kunst ihren Ursprung nahm", für erwünscht hält. Sie ist zumindest so wichtig wie die mit Archäologie.

Die Übersichtlichkeit der Anordnung des Stoffes könnte manchmal deutlicher sein. Die Ausstattung des Buches ist nach Material und Drucktechnik ausgezeichnet. Wiese.

Ein Prachtwerk über islamische Buchkunst

Als ersten Band einer „Buchkunst des Ostens" betitelten Serie bringt der Skarabäusverlag ein Werk über „Islamische Bucheinbände" von Friedrich Sarre. Das auch in einer Luxusausgabe von 110 Exemplaren hergestellte Buch ist selbst ein glänzendes Beispiel deutscher Buchkunst und umfaßt eine Einführung mit vier Abbildungen und 36 in farbigen Faksimile-Drucken hergestellte Tafeln, denen auf eingeschalteten Blättern ausführliche Beschreibungen beigegeben sind. Die vorgeführten Bucheinbände sind den Berliner staatlichen Museen und einer Berliner Privatsammlung entnommen und geben einen geschlossenen Überblick über die Entwicklung dieses bisher so vernachlässigten Zweiges des islamischen Kunstgewerbes, ja ermöglichen geradezu erst dessen wissenschaftliches Studium, sofern hier katalogartig ein kaum zu überbietender Ersatz für die Originale in Wort und Bild gegeben ist.

Die in der gewohnten klaren und sachlichen Art des Verfassers gehaltene Einführung gibt mit Heranziehung der Spezialliteratur eine Übersicht über die Geschichte dieses Kunstzweiges, soweit dies auf Grund des heute erreichbaren Materials möglich ist. Ausgehend von einem durch das eingelegte Holzmaterial innerhalb der orientalischen Einbände einzig dastehenden Buchdeckel des 9.—10. Jahrhunderts wird zunächst die erst wieder in der Mamelukenzeit greifbare ägyptische Richtung an einigen Prachtbeispielen des 14. und 15. Jahrhunderts behandelt. Gegenüber deren geometrischem und arabeskem Dekor zeigen dann die Vertreter der persischen Ledereinbände, für deren Anfänge nur die im Turfan zu Tage gekommenen Einbandfragmente einen Ersatz bieten können, reichere Technik und reicheren, von chinesischen Elementen durchsetzten floralen Schmuck. Daran schließen sich die Vertreter der „türkisch-persischen" Richtung mit technischen und künstlerischen Vereinfachungen, aber auch Neuerungen, und schließlich die persischen Lackeinbände des 16.—18. Jahrhunderts mit ihren prächtigen Figurenszenen und leuchtenden Ornamentmustern, die in der Wiedergabe geradezu täuschend nachgeahmt sind.

Wie das Werk für eine weitere wissenschaftliche Bearbeitung orientalischer Buchkunst als vorbildliche Materialsammlung grundlegend ist, so ist das vorgeführte Material auch geeignet, für die Buchkunst unserer Zeit weitgehende Anregungen zu bieten, und die Ausstattung des Buches selbst, die sich an einem der publizierten Einbände und in der Umrandung des schön gesetzten Textspiegels an der Art persischer Handschriften ein Vorbild genommen hat, wird es auch dem Bücherfreund in doppelter Hinsicht zu einer erstrebenswerten Erscheinung machen.

H. G.

Richard Klapheck, Die Schlossbauten zu Raesfeld und Honstorff. Heimatverlag, Dortmund 1922.

Unbestreitbar hat Klapheck um die Erforschung der westfälischen Baugeschichte außerordentliche

Verdienste. Bereits einmal hat er aus seinen Forschungen eine Gruppe verwandter Bauten herausgehoben (Die Meister von Schloß Horst) und auch diese nun vorliegende Arbeit behandelt eine Gruppe, die — etwa hundert Jahre später — im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden in gewisser Weise einen Fremdkörper innerhalb der heimischen Baukunst bildet. Einige dieser Bauten sind heute fast Ruinen, andre, wie das stattliche Schloß Raesfeld, das die Kette der baugeschichtlichen Abhandlung einleitet, haben an ihrer früheren Ausdehnung eingebüßt: fast stets mußte Klapheck in sorgsamer Untersuchung den früheren Zustand zunächst rekonstruieren, erst darauf entrollt er ein prächtiges Bild der Baukultur des damaligen Adels.

Wertvoller als diese Einzeluntersuchungen schien Klapheck der Nachweis, woher diese Bauformen — Backstein mit bausteinstreifen und gezahnten Eckabfassungen —, die fremd in Westfalen auftauchen und ohne Nachwirkung bleiben, stammen, und warum gerade sie verwandt wurden. So findet er, daß Raesfeld und die ihm verwandten Bauten wie Leerodt, Hoensbroeck, Schaesberg, Eysden u. a. Beziehungen zur Baukunst des belgischen Maastals haben, daß von dort sich der reiche westfälische Adel seine Vorbilder und Baumeister holte. Ob nicht diese Vorbilderwahl ein wenig eng genommen ist? Jedenfalls greift dieser Baustil weit bis nach Holland hinein und mir scheint, daß manche der heut meist stark veränderten holländischen Wasserburgen besonders in der Utrechter Gegend aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dieser westfälischen Baugruppe zusammengestellt werden könnten. Leider hat die holländische Baugeschichtsforschung dieses wichtige Gebiet sehr vernachlässigt, zum Teil wohl gerade deshalb, weil die dauernden Umbauten dieser Wasserburgen besonders im 18. Jahrhundert die Untersuchungen erschweren.

Die Ausstattung des Buches mit Abbildungen und Bildtafeln, unter denen sich zahlreiche Rekonstruktionen des architektonisch durchgebildeten Verfassers befinden, unterstützt in bester Weise den Text, nur würde man vielleicht eine sorgfältigere Abwägung in den Größenverhältnissen dieser Abbildungen unter sich und zum Text wünschen. Fortgesetzte Überschreitungen des Satzspiegels stören empfindlich den einheitlichen Charakter, den gerade ein solches Werk haben sollte.

A. E. Brinckmann.

Hans Much, Niederdeutsches gotisches Kunsthandwerk. Verlag Georg Westermann. Braunschweig-Hamburg 1923.

Es muß vorangestellt werden, daß der Verlag alles daran gesetzt hat, dem Buch eine vorbildliche Gestalt zu geben, der Druck ist klar und deutlich, die Abbildungen sind einwandfrei und auf gutem Papier. Wenn man trotzdem das Buch entschieden ablehnen muß, so geht das allein auf Kosten des Verfassers. Wohlweislich vermeidet es Much, den Abbildungen dort Datierungen beizufügen, wo sie ihm nicht aus Museumsbeschriftungen gegeben waren. Die abgebildete durchbrochene Tischplatte aus Eisen (Schmiede- oder Gußeisen?) wird einer genaueren Prüfung zu unterziehen sein. Ich kenne das Original nicht, aber nach der Abbildung hat es doch den Anschein, als ob die romantische Einfühlung in die Gotik, die Neugotik von 1820/30 dem Verfasser einen argen Streich gespielt hat, als ob hier eine neugotische Gußeisenarbeit als gotisches Meisterwerk durchgelaufen ist.

Der Text vermeidet es ebenfalls, sich auf den für den Verfasser unsicheren Boden der Tatsachen zu begeben, manchmal gerät er unfreiwillig schon in die Renaissance hinein, so wenn die glasierten Medaillonporträts in Lüneburg als gotische angesprochen werden. Die frühesten dieser farbig glasierten Terrakotten sind 1543 entstanden, ganz abgesehen davon, daß das Medaillon eine reine Renaissanceform ist. Auch mit der mittelalterlichen Symbolik steht Much auf Kriegsfuß, bei dem „Osterteppich" von Lüne („so nenne ich ihn", „ich lege den Finger nachdrücklich auf dieses Wunderwerk") wird der Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blut zum Leben erweckt, zum Schwan, der Löwe, der seine Jungen durch sein Brüllen erweckt, zur Bärin.

Much sieht in der Gotik die germanische Kultur, der die Renaissance („der fremde Borg, Schielen, Fallen, Prahlen"!) ein Ende bereitet hat. Wenn Much schreibt: „Es ist einfach lächerlich in der deutschen Renaissance etwas Deutsches sehen zu wollen", so wird er sicher nicht mehr die Zeit finden, diese deutsche Renaissance noch kennen und verstehen zu lernen, in der sich die germanische Seele nach der kurzen Generation der italienisierenden Frührenaissance durchgerungen hat zu einer selbständigen cisalpinen Renaissanceornamentik. Das was wir in der Gotik als germanische Seele ansprechen, ist niemals abgestorben, das hat sich immer wieder durchgekämpft. „Freilich, das will nicht geplappert, das will erstens erkannt und zweitens erlebt sein" (Much). Alfred Rohde-Hamburg.

Johnny Roosval, Sveriges Kyrkor. Bd. I: Heft 1 u. 2: Västergötland, bearbeitet von Andreas Lindblom. Heft 3 u. 4: Östergötland, bearbeitet von E. Fischer. Bd. III: Heft 1: Uppland, bearbeitet von Anders Billon. Svenska Teknologföreningens Förlag, Stockholm.

Die Inventarisierung der schwedischen Kirchenkunstdenkmäler unter Leitung des Kunsthistorikers Johnny Roosval, der durch wertvolle Studien über mittelalterliche Kunst, besonders durch eine vorzügliche Arbeit über Antwerpener Schnitzaltäre sich einen Namen gemacht hat, schreitet rüstig fort. Es sind dazu eine Reihe sehr wertvoller Mitarbeiter gewonnen, die den verschiedenen Gegenden ihre Aufmerksamkeit und ihren

Forschungseifer zugewendet haben. Und das Ergebnis ist in musterhaft ausgestatteten Bändchen zusammengestellt worden, die von intensivem Gelehrtenfleiß beredtes Zeugnis ablegen. Nur wer sich ähnlichen Aufgaben unterzogen hat, kann die Mühe recht einschätzen, die hier aufgewendet wurde, um mit Hilfe der einschlägigen Literatur und vor allem durch Autopsie die zahlreichen Denkmäler aus dem Gebiet der Architektur, Plastik und Malerei systematisch zu ordnen, damit nicht nur eine heimatliche Kirchenkunstgeschichte, sondern die europäische Kunstgeschichte überhaupt, welche den Anteil der schwedischen Nation an der Gesamtentwicklung zu untersuchen unternimmt, ein reichhaltiges Quellenmaterial vorfindet. Der Verlag hat keine Kosten gescheut, um den schön gedruckten Bändchen durch instruktives Abbildungsmaterial einen höheren Wert zu geben. Helmuth Duve.

G. Hunold, Althollands große Meister. C. P. Chryselius Verlag. Berlin 1922.

Das Buch ist geschrieben, wie Hunold einleitend selber gesteht, auf der Flucht vor der modernen Malerei. Das möchte gehen, wenngleich es schon etwas verstaubt und schwächlich klingt. Aber der Verfasser schreibt auch auf der Flucht vor der modernen Wissenschaft, indem er Novellen über holländische Meister dichtet, statt die Quellen und Akten über die Zeit, etwa mit Einschaltungen, abzudrucken. Auch das läßt man vorbeipassieren. Denn es gibt eine tiefe, wenn auch vorschnelle Verzweiflung an begrifflicher, restlos wissenschaftlicher Erfassungsmöglichkeit des Künstlerischen. Mit dem Ergebnis, man könne das irrationale Objekt nur durch Kunst über Kunst einfangen. Aber Hunold schreibt drittens auf der Flucht vor dem Objekt: Man hört kaum über Hollands Bilder, liest nur über Künstlerleben. Dies virtuos gemacht, nach den Viten, wie sie bei Bredius und Hofstede de Groot verzeichnet stehen. Mit dem üblichen, romantisch ausbauenden Zauber, mit dem sich mittlere Salons von 1870 Künstlergeschichten (ach so feurig) vorzustellen liebten. Auch das möchte sein. Aber zum Schluß macht man die vierte Entdeckung: Der ehrlich begeisterte Verfasser schrieb auf ausführlicher Flucht auch vor Dichtung. Denn die Geschichten, die nur vom Reiz (Umsetzungsreiz) jener Viten leben, setzen irgendwie — Kenner voraus!

In Vorbereitung vom gleichen Verfasser: „Renaissance (Zeiten und Künstler).“ F. Roh.

Weitere Neuerscheinungen
(Besprechung vorbehalten)

Benno Geiger, Alessandro Magnasco. Krystall-Verlag G. m. b. H. Wien 1923.

H. J. Towell, Glasfabrikation in England. Verlag der Cambridge University Press, London, 4to. pp. X u. 183 illustr. 108.

Verschiedenes

Bilderdiebstähle in Berlin

Am 19. Mai wurde aus der großen Berliner Kunstausstellung das von dem Genremaler Kurt Agthe gemalte Ölbild „Mein Liebling“ gestohlen. Das Bild stellt eine graue Kröte dar. Diese ist nach der Natur auf ein 17×28 cm großes Mahagonibrett gemalt. Es ist eine graue Erdkröte mit goldgelben Augen. Die Haut ist mit braunen und schwarzen Flecken und Warzen bedeckt. Sie kriecht über grünes Gras und trockenes Laub und schwarzbraune Erde. Das ganze Bild macht einen grünen Eindruck. Das Bild war umgeben von einem schwarzen, holzgeschnitzten Rahmen mit stilisierten Blumen und Blättern in den Ecken. Das Bild ist mit „Kurt Agthe“ auf der Bild- und Rückseite der Mahagoniplatte signiert.

In der Nacht zum 24. Mai haben unbekannte Einbrecher in den Stadtbahnbögen Kisten erbrochen und daraus ein Ölbild, „Die kleine Schneegrube im Winter“, entwendet, nachdem sie das Bild vorher aus dem Rahmen geschnitten hatten.

Am 4. Juni wurde in der Mittagszeit aus der großen Berliner Kunstausstellung ein zweites Bild des Genremalers Kurt Agthe gestohlen. Das Bild ist betitelt „Im Park“, auf Pappe im Jahre 1884 gemalt und eine Skizze, die zwei Männer im Rokoko zeigt, die auf einer grünen Rasenfläche stehend sich im Pistolenschießen üben. Sie schießen nach einem kleinen weißen Ziel, das an einem Eichenstamm befestigt ist. Der linke Teil des Bildes wird von einem Parkteich eingenommen; den Hintergrund bildet der Parkrand mit hellen Bäumen. Der Rahmen ist eine breite, sehr starke, auch stark vergoldete Leiste (ca. 8 cm breit).

Beide Bilder sind äußerst wertvoll und auffallend und bieten Anreiz für Sammler.

Auf die Herbeischaffung der Bilder ist eine hohe Belohnung ausgesetzt. Es wird gebeten, diese Diebstähle in Fachkreisen möglichst weit bekannt zu geben.

Bearbeitende Dienststelle ist B. I. 3, Kriminalkommissar Trettin, Zimmer 103, Hausanruf 436 und 416.

Der Kunstmarkt

München

Am 10. Juli findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung moderner Gemälde aus verschiedenem Besitze, darunter auch aus dem Nachlasse des Herrn Geheimrat Prof. Dr. K. W. Röntgen, statt. Vertreten ist in der Hauptsache die deutsche Schule, doch sind auch von der englischen und holländischen Schule Werke der besten Meister vertreten. Im Nachstehenden seien einige Namen auszugsweise genannt: Th. Alt, E. v. Bommel, P. Cabanel, v. Diez, L. Dill, C.

Ebert, G. Flüggen, H. v. Habermann, L. v. Hagen, J. P. Haſenclever, B. Hirth du Frènes, A. Jank, H. Kauffmann, F. A. v. Kaulbach, A. v. Keller, Max Klinger, A. Joh. Launne, H. Loſſow, L. Meggendorfer, J. Paterſon, R. v. Poſchinger, F. v. Puteani, Ph. Röth, E. Schleich ſen. und jun., Aug. Schleich, M. Slevogt, F. v. Stuck, F. und L. Voltz, Hendrik Voogd, Paul Weber, S. Wenban, V. Weißhaupt, J. Wenglein, J. Wopfner, Ernſt und Richard Zimmermann.

Neue Kataloge

Wiener Bücherfreund. Mitteilungen von A. L. Haslach, Buchhandlung und Antiquariat, Wien I, Schulerſtraße 18. Nr. 1. 277 Nrn. — Preiſe in Tauſenden in deutſch-öſterreichiſchen Kronen, nicht hoch!

Friedrich Cohen, Bonn a. Rh. Antiquariatskatalog 151: Luxusdrucke (ſchöne Einbände, neuere Typenkunſt, Drucke berühmter Preſſen). Mit einer Einführung: Neue deutſche Buchkunſt. 445 Nrn.

Oskar Gerſchel, Stuttgart, Eugenſtr. 3. Antiquariats-Sonderangebot I (nur für Deutſchland): Kunſt und Wiſſenſchaft, Literatur, Sammlungen (die beſten Ausgaben der letzten zehn Jahre). 5752 Nrn. — Oskar Gerſchels Buchhandlung und Antiquariat hat jetzt beim Hauptbahnhof Stuttgart, Königſtraße 1 (Marſtallbau), einen neuen Verkaufsraum für alte Drucke, Inkunabeln, bibliophile Seltenheiten, Holzſchnitte, Kupferſtiche, Schabkunſtblätter, Farbſtiche und Radierungen eingerichtet.

Karl W. Hierſemann, Leipzig, Königſtraße 29. Katalog 522 (Juni 1923); Oſteuropa (Rußland, Böhmen, Polen, Balkan). 850 Nrn. Preiſe in Goldmark.

Franz Richard Holbach, Buchhandlung und Antiquariat, Berleburg i. Weſtf. Antiquariatsanzeiger Nr. 16: Bibliographie und Verwandtes; Kunſt, illuſtrierte Bücher, Literatur; Geſchichte, Kulturgeſchichte, Länder- und Völkerkunde, Geographie; Verſchiedenes. 620 Nrn.

K. F. Koehlers Antiquarium, Leipzig, Täubchenweg 21. Mai-Juni 1923. Heft 109: Philoſophie. 487 Nrn. Heft 110: Militaria. 376 Nrn. Heft 112: Afrika. 410 Nrn. Heft 115: Muſik. 410 Nrn. Heft 117: Germaniſtik. 470 Nrn. Heft 118: Folklore. 424 Nrn. Heft 119: Italien (Allgemeines, Geographie, Geſchichte). 418 Nrn. Heft 121: Zeitſchriften aus dem Geſamtgebiet der Naturwiſſenſchaften. 284 Nrn.

Otto Muhl, Stettin, Turnerſtraße 93. Antiquariatskatalog Nr. 1 (Mai 1923): Geographie und Reiſebeſchreibungen, Geſchichte, Konverſations-Lexika, Kunſt, Lebensbeſchreibungen, Briefwechſel, Literatur, Philoſophie. 330 Nrn.

Leo S. Olſchki, Florenz. Bulletin des derniers achats de la librairie. A. 38, Nr. 77. Avec table des matières. 205 Nrn.

v. Zahn & Jaenſch, Dresden-A., Waiſenhausſtr. 10. Katalog 302 (Mai 1923): Allgemeine Geſchichte, Alte Geſchichte, Deutſche Geſchichte, Afrika, Amerika, Aſien, England, Italien, Niederlande, Öſterreich, Polen, Rußland, Schweden, Norwegen, Schweiz, Spanien, Balkanſtaaten. 1370 Nrn. Rodenberg.

Delamain, Boutelleau & Cie., Paris, 155, rue St-Honoré. Édité par la Librairie Stock. Bulletin périodique des livres nouveaux qui renseigne sur tous les ouvrages remarquables parus dans le trimestre écoulé (Littérature, Arts, Sciences, Métiers et Distractions). 15. Mai 1923.

Craddock & Barnard, London. Kupferſtiche und Radierungen. Ein wertvoller Katalog mit einer Anzahl von Illuſtrationen nach Rembrandt, van Oſtade und Albrecht Dürer iſt kürzlich erſchienen.

William Ross & Co., London, haben gerade einen intereſſanten Katalog über moderne Bücher der Kunſt veröffentlicht. K. P.

A. Mak, Amſterdam, verſteigerte vom 12.—15. Juni in den Galleries de Pulchri Studio im Haag die Sammlungen des Antiquars François van Waegeningh. Der ausgezeichnet ausgeſtattete illuſtrierte Katalog enthält 1361 Nummern. Waegeningh hat Qualität aus allen Gebieten geſammelt: Meubel, Uhren, Gobelins, Porzellane, Fayencen, Schmiedeeiſen, Waffen, Schmuck, ſchließlich Bilder und Skulpturen. Die Sammlung der letzteren iſt beſonders umfangreich und weiſt vorzügliche Stücke auf (Nr. 167—259). Erſtklaſſig ſind z. B. die zwei als nordfranzöſiſch katalogiſierten, muſizierenden Engel aus der Sammlung der Frau von Wegmann, Köln. Sie ſehen weniger franzöſiſch als Riemenſchneideriſch aus. Selten auf Auktionen erſchienen Alabaſterarbeiten der Schule von Nothinghouſe. Waegeningh beſitzt ein ſchönes Stück der Art, eine Enthauptung der Katharina. — Gemälde ſcheinen den Sammler weniger intereſſant zu haben. Immerhin verzeichnet der Katalog manche intereſſante und gute Tafel, wie die Jungfrau mit dem Kind aus der Schule von Brügge, um 1500, die wie nach einem Stich gemacht ausſieht; eine Reihe Tafeln aus dem Kloſter Lichtenthal bei Baden-Baden, einige gute Porträts von Nicolaes Maes. Ein ausgezeichnetes Stück ſcheint das Triptychon mit der Anbetung von einem Antwerpener Manieriſten zu ſein.

Erſcheinungstermin

Heft **13**	12. Juli
„ **14**	26. Juli
„ **15**	9. Auguſt

Redaktionsſchluß

Heft **13**	5. Juli
„ **14**	19. Juli
„ **15**	2. Auguſt

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernſee, Poſt Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenſtr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzſche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignyſtr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornſtraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 Weſt 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingeſandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rückſendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Ein neuer Leinberger

Von HUBERT WILM
Mit zwei Tafeln

In unseren großen deutschen Museen kann einer, der sich die Mühe macht, die an den Kunstwerken angebrachten und durch jahrzehntelange Tradition geheiligten Schildchen in einzelnen Fällen zu bezweifeln, heute noch erstaunliche Entdeckungen machen. Das hat wohl seinen Grund darin, daß das Interesse der meisten Forscher weniger den einmal in öffentlichem Besitz befindlichen, längst bestimmten und damit abgestempelten Kunstwerken gilt als vielmehr den neu auftauchenden, bislang unbekannten Stücken, bei deren wissenschaftlicher Bearbeitung die Aussicht, sich mit Ruhm zu bedecken, außer allem Zweifel steht.

Die einmütige Zustimmung zu zwei Neuzuweisungen in seiner Arbeit über die Plastik des Germanischen Museums[1], die der Verfasser von seiten maßgebender Fachgelehrter gefunden hat, ermutigt ihn, heute einen neuen Fund bekanntzugeben, dessen Veröffentlichung bei Abschluß des untenerwähnten Buches noch nicht spruchreif war. Es handelt sich um die Lindenholzfigur eines geflügelten Puttos im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Das kleine Bildwerk ist freiplastisch ausgeführt und mißt 35 cm in der Höhe. Im Museum wird es als schwäbisch?, verwandt mit den Arbeiten Adolf Dauchers (Augsburg 1470—1523), bezeichnet[2]. Nun hat diese Zuweisung, trotzdem sie mit einem Fragezeichen versehen ist, vieles für sich. Die Zeit, erstes Viertel des 16. Jahrhunderts stimmt, und die Vorliebe Dauchers, sowohl für nackte als auch für bekleidete Putten, ist bekannt. Außerdem stehen, als Bekrönung zweier Säulen, auf dem Steinaltare Dauchers in Annaberg, zwei schildhaltende Putten, die, was die Gewandung und die Kopfbedeckung anlangt, dem Nürnberger Putto sehr ähnlich sehen. Den Hauptteil dieser Ähnlichkeit aber darf man getrost dem Motiv einerseits und dem Zeitstiel andererseits zuschreiben. Denn der mulattenhafte Schnitt des Kopfes des Nürnberger Puttos, insonderheit seiner Augen und seines Mundes, bliebe im Werke eines so sehr dem Schönheitsideal der Renaissance zugewandten Künstlers, wie Daucher, ein ganz vereinzelter, unerhörter Ausnahmefall. Um die breite Kluft zu ermessen, die, im Motiv ganz ähnliche Puttenköpfe Dauchers von dem Kopf des Nürnberger Puttos trennt, braucht man nur die beiden Steinputten Dauchers[3] im Münchener Nationalmuseum zum Vergleiche heranzuziehen. Auch der, an sich, naheliegende Gedanke an Peter Flötner als Verfertiger des Nürnberger Puttos darf aus dem gleichen Grunde, wegen des Gesichtstypus[4], von der Hand gewiesen werden.

Wem ist nun dieser Putto zuzuweisen? Der Gesichtstypus weist auf den niederbayerischen Meister Hans Leinberger. Vor allem der Kopf des Kindes der großen Muttergottes in der Martinskirche zu Landshut[5] wäre hier zum Vergleich heranzuziehen. Zeitlich und stilistisch paßt der Putto ebenfalls in das Werk Leinbergers, obwohl seine Beurteilung durch die stark entstellenden Ergänzungen sehr erschwert wird. Von der ganzen Figur ist nur der Kopf, der rechte Arm mit der Hand, die Brust und der linke Flügel original. Der linke Unterarm, der linke Fuß, der rechte Flügel und die Standplatte sind merkwürdig plumpe, moderne Ergänzungen. Der Brustpanzer, der Rock und der rechte Fuß sind, allem Anscheine nach, später überschnitten. Welch

[1] Vgl. Wilm, Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. München 1922, Seite 40, 95, Tafel 72, 73 und 95.

[2] Vgl. Josephi, die Werke plastischer Kunst im Germanischen Museum Nürnberg. Nürnberg 1910, Seite 296, ohne Abbildung.

[3] Vgl. Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München 1922, Seite 91, Abbildung 102.

[4] Vgl. Vöge, Die deutschen Bildwerke. Berlin 1910, Seite 96, Nr. 199.

[5] Vgl. Feulner, Hans Leinbergers Moosburger Altar. München 1923, Tafel 8.
Vgl. Wilm, Hans Leinberger, in „Kunst für Alle". München 1923, Juniheft, Seite 268 ff.

geradezu erschrecklicher Abstand zwischen den originalen Teilen der Figur und den später ergänzten besteht, lehrt der Vergleich der ursprünglichen rechten mit der ergänzten linken Hand.

Trotzdem nun die künstlerische Qualität der ursprünglichen Teile des Bildwerkes einem Meister vom Range Hans Leinbergers ebenbürtig ist, trotzdem stilistische Eigentümlichkeiten deutlich auf die Landshuter Schule der Frührenaissance weisen, könnte, einzig auf Grund dieser Tatsachen, eine unanfechtbare Zuweisung der Arbeit an Leinberger schwerlich erfolgen, wenn nicht auch gewichtige äußere Gründe dafür sprechen würden.

Der Putto gehört nämlich, wie im nachfolgenden dargelegt werden soll, zu der gleichfalls im Germanischen Museum verwahrten Gerichtsdarstellung, die Hans Leinberger um 1510, allem Anscheine nach auf der Wanderschaft, für die Ratsstube des Nürnberger Rathauses geschnitzt hat[1]. Josephi zitiert in seinem Katalog des Germanischen Museums, bei der Besprechung der Gerichtsdarstellung[2], folgende Beschreibung aus den Nürnberger Magistratsakten[3]: „Bei der ursprünglichen Aufstellung (jetzt im Museum nachgebildet) befand sich die Mittelfigur höher als die Seitenfiguren. Auch befand sich neben dem Reichen noch ein Teufel, neben dem Armen ein Engel. Die Gruppe stand noch im Anfang des 19. Jahrhunderts an der ursprünglichen Stelle, über der Türe der Ratsstube des Nürnberger Rathauses, wo sie noch 1830 mit den jetzt verlorenen Nebenfiguren des Engels und des Teufels erwähnt wird. 1852 befand sie sich bereits, ohne diese Nebenfiguren, im Amtszimmer des zweiten Bürgermeisters, von wo sie 1853 in die städtische Kunstsammlung des Zwölfbrüderklosters verbracht wurde." 1875 erst gelangte die Gruppe, wie Josephi weiter angibt, als Depositum der Stadt Nürnberg, in das Germanische Museum. Der Putto jedoch, von dessen Zusammenhang mit der Gerichtsdarstellung Josephi nichts andeutet, gelangte bereits vor dem Jahre 1856[4] ins Germanische Museum. Das wäre eine natürliche Aufklärung der obigen Meldung der Magistratsakten, daß von der ganzen Gruppe der Gerichtsdarstellung im Jahre 1852 nur mehr die drei Hauptfiguren vorhanden waren, während die noch 1830 erwähnten Figuren des Engels und des Teufels damals schon fehlten.

Stellt man nun die Figur des Engels neben die drei Hauptfiguren der Gerichtsdarstellung, so ergibt sich folgendes: Sie ist, wie diese, aus Lindenholz geschnitzt und paßt im Größenverhältnis genau zu der 64,5 cm hohen Figur des Armen. Des weiteren: Das kleine, ursprüngliche Stück der Standplatte, unter dem rechten Fuße des Engels, läßt den Schluß zu, daß die Figur auf einer halbkreisförmig gewölbten Türbekrönung stand und die unberührte rechte Hand, mit den behutsam zugreifenden, abgebogenen Fingern ist in überzeugendster Weise dafür geschaffen, die eine Wagschale der richterlichen Wage herabzuziehen. Demnach wäre also der Engel rechts vom Richter, zwischen diesem und dem Bettler gestanden, und zwar so, daß der Engel noch auf dem halbkreisförmigen Bogen, der Bettler bereits auf der Verlängerung der wagrechten Basis des Halbbogens aufgediebelt waren. In gleicher Weise dürfte auf der linken Seite, zwischen dem Reichen und dem Richter, die verlorengegangene Figur des Teufels gestanden haben. Offen bleibt die Frage, inwieweit die überschlanke Hüfte und der für Leinberger überraschend einfache Faltenwurf des Rockes der Engelsfigur durch spätere Überarbeitung entstellt sind.

Es bliebe zu wünschen, daß das jetzige Aussehen des Engels durch Entfernung des schlecht ergänzten linken Armes und des linken Fußes erträglicher gemacht wird und daß diese Zeilen vielleicht die Spur der schließlich noch in Privatbesitz verborgenen Figur des verschollenen Teufels entdecken helfen.

---

[1] Vgl. Feulner, a. a. O., Seite 16.
[2] Vgl. Josephi, a. a. O., Seite 301 ff. und Tafel 58.
[3] Nürnberger Magistratsakten, Hauptregistratur, V. d. 4. Nr. 13.
[4] Vgl. Josephi, a. a. O., Seite 296.

Hans Leinberger.
Engel (stark ergänzt) von der Darstellung des ungerechten Richters.

Nürnberg, Germanisches Museum.

Hans Leinberger. Darstellung des ungerechten Richters. Um 1510.

Nürnberg, Germanisches Museum.

Die Romantikerfamilie Schmitt

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von WERNER SCHMIDT-Heidelberg*

Georg Philipp Schmitt — wer kannte den Namen dieſes Malers noch vor wenigen Jahren? Wer hatte auch nur eines ſeiner Werke geſehen? Sicherlich nicht die Beſucher der Berliner Jahrhundertausſtellung 1906, die ſonſt manches Talent, das abſeits von den großen deutſchen Kunſtzentren und den Akademien arbeitete, wieder ans Tageslicht brachte. Erſt die Romantikerausſtellung des Heidelberger Kurpfälziſchen Muſeums im Jahre 1919 führte ihn mit vielen anderen zu Unrecht faſt vergeſſenen Künſtlern wieder in die Kunſtgeſchichte ein, in der er nun ſeinen Platz gefunden hat und behauptet. Der Grund, daß man ihn vergaß, iſt bei ihm derſelbe wie bei vielen anderen deutſchen Künſtlern. Wer außerhalb der Akademien ſchaffte, wer ſich der ſtrengen Schablone des Akademismus nicht unterwarf, der mußte unbeachtet beiſeite ſtehen, über den ging die Flut der akademiſchen Produktion hinweg. Das Fehlen eines großen deutſchen Kunſtzentrums, das alle, auch die lokalen Bewegungen zuſammenfaßt, die ungeheure Anzahl eben dieſer lokalen Gruppen wird auch heute noch eine retroſpektive Ausſtellung entweder zu einer einſeitigen oder lückenhaften machen müſſen. Hier kann nur lokale Forſchung helfen. Die große Verſchiedenheit der deutſchen Stämme, deren Lebensart und Charaktereigenſchaften ebenſo ſtark auf ihre Kunſt einwirkten wie die Landſchaft, in der dieſe Kunſt erſtand, bedingte auch eine völlig verſchiedenartige Ausprägung an ſich weſensgleicher Strömungen. Um das im vorliegenden Falle Nächſtliegende zu nehmen, ſei nur an den Unterſchied in der Romantik erinnert, z. B. an die bayriſch-öſterreichiſche, die Düſſeldorfer und die Heidelberger Romantik. Sicher iſt eines: mag auch der einzelne Künſtler eines ſolchen Kreiſes oder gar der ganze Kreis ſelbſt (Heidelberg) lange vergeſſen worden ſein, es wird ſich — wenn man die Werke jetzt im Rahmen ihrer Zeit würdigt — faſt immer eine einheitliche Linie finden laſſen, die ſie mit denen ſpäterer Künſtler derſelben Gegend verbindet. Das bedeutet nicht etwa ein bewußtes Fußen des einen auf dem anderen, ſondern eine Zwangsläufigkeit, die im lokalen Charakter bedingt iſt.

Die oben angedeutete Zwieſpältigkeit, Akademismus auf der einen, freies, aus dem innerſten Erleben herausquillendes Schaffen auf der anderen Seite, iſt auch das Hauptcharakteriſtikum des Malers Georg Philipp Schmitt (1808—73). Mit dem Akademismus kam er früh in Fühlung dadurch, daß er als Siebzehnjähriger Schüler der Münchner Akademie und beſonders von Cornelius und Schnorr von Carolsfeld wurde. Wären die Studienjahre bei Cornelius die erſten künſtleriſchen Eindrücke und Einflüſſe geweſen, ſo würde er vielleicht ein nicht unbedeutender Nazarener geworden ſein. So aber neigte er, angeregt durch ſeinen Geburtsort Wolfſtein im Lautertal und beſonders durch ſeine zweite Heimat Heidelberg, innerlich ſchon ſtark zur Landſchaftskunſt hin. Verſtärkt wurde dieſe Neigung noch durch ſeinen erſten Lehrer Xeller, den Renovator der Boiſſerée-Sammlung, der wohl in erſter Linie Porträtmaler war, deſſen Eigenart aber darin beſtand, daß er als Hintergrund für ſeine Porträts gern die Landſchaft des Neckartales wählte, was Georg Philipp Schmitt bei ſeinen Porträts übernahm. Der für einen jungen Künſtler zweifellos ſtarke Eindruck der Münchner Nazarenerſchule aber drängte ihn — zunächſt vorübergehend — ſpäter faſt dauernd von der Landſchaftsmalerei ab. Solange die Einwirkungen dieſes Kreiſes noch friſch und lebendig waren, entſtanden durchaus achtbare Bilder (Die Verlobung des jungen Tobias, 1830) von ruhiger, großer Wirkung, beſtechend beſonders durch die diskrete Farbgebung. Hier glaubt man auch noch an ein innerliches Miterleben des Künſtlers (Kreuzigung in Hohenſachſen, 1836, Madonna mit Kind im Sternenkranz, 1839). An ſpäteren Werken dieſer Art — und ihre Zahl nahm leider in den fünfziger und ſechziger Jahren ſehr zum Schaden ſeiner Landſchaftskunſt be-

trächtlich zu — aber können uns höchstens noch die malerischen Feinheiten erfreuen, inhaltlich sind sie von einer großen Leere und in ihrer Sentimentalität und frömmelnden Pose für unseren Geschmack unbefriedigend. — Wie anders der Porträtist, der Stilleben- und Landschaftsmaler G. Ph. Schmitt! Da ist einmal das Bildnis seines Vaters (1839) (Abb. 1), Xellers Vorbild getreu vor die Landschaft seines Geburtsortes Wolfstein gestellt, schlicht und einfach, klar in Linien und Farben. Oder gar das einzigartige Aquarell seines Sohnes Guido (1848) (Abb. 3), vielleicht das Beste, was er überhaupt schuf, technisch von hoher Vollendung in der Sicherheit der verschlungenen Linienführung, in der Zartheit der Farbgebung und von wirklich innerlicher Beseelung. An diesem Bild ist alles wahr empfunden! Diese lebendige Art der Wiedergabe, die so ganz dem Wesen des Dargestellten gerecht wird, spricht auch aus der Reihe der charakteristischen Professorenköpfe, die in den dreißiger und vierziger Jahren in Heidelberg entstanden, zuerst in Sepia, dann in Federzeichnungen, locker und flüssig im Strich. Aber das rechte warme Leben erhielten seine Porträts doch erst durch die Farbe, deren feine Tönung im Verein mit einer oft minutiösen Pinselführung Werke von außerordentlichen Reizen ergaben. Daß gerade dadurch Georg Philipp unmittelbar auf das Gebiet der Miniaturmalerei gewiesen wurde, ist begreiflich. Hier entstehen kleine Kostbarkeiten wie der „schlafende Guido als Kind" (Abb. 7), prachtvoll geschlossen in den Konturen, leuchtend in den Farben, tief im Empfinden. — Im Stilleben, für das er eine echt romantische Ausprägung fand, gibt er feingliederige Pflanzen oder Blütenzweige, greifbar plastisch meist auf schwarzen Gründen, tief einfühlend in den Organismus, ohne dozierende Aufdringlichkeit. Seine Vorliebe für Landschaftsblicke, wie er sie auf den Porträts verwendet, führt auch zu einer Vereinigung von Stilleben und Landschaft. Man muß sich auf dem „Brautkranz" (1856) (Abb. 5) einmal diese Landschaft genau ansehen mit der zierlichen, schwankenden Rosenranke vor dem Fenster, mit dem schlanken Turm der Heidelberger Heiliggeistkirche, von dessen Spitze die Fahnen flattern und die Stadtmusikanten ein lustiges Festlied blasen, mit dem Flußlauf und seinen kleinen Schiffen und mit den sanftgeschwungenen Hügelketten. Hier ist Realismus, Romantik und Innigkeit gepaart wie auf allen Landschaften. Und so finden wir denn auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei seine allerbesten Schöpfungen und ihn auf Wegen, die der Zeit vorauseilen. Seine frühen Landschaften sind fast ausschließlich in Aquarell, technisch und inhaltlich mindestens so hochwertig wie die späteren in Öl. Welch unnennbarer Zauber ist über dem großen Aquarell „Wolfstein im Lautertal" (1831) (Abb. 8) ausgebreitet, die abgeklärte Ruhe eines stillen Abends, wo sich die Farben in der beginnenden Dämmerung verschmelzen. In den schlanken italienischen Pappeln, die geradlinig das Bild durchschneiden, liegt eine leise Vorahnung von Böcklinschem Ernst! — Heidelbergs Schloß und seine Wälder gaben ihm neue Motive, die er in reicher Fülle in seinem Skizzenbuch niederlegte, Farbenakkorde von bestrickendem Wohlklang. Immer ist es das Grün der Landschaft, das er in allen Schattierungen meistert, und dieses Grün steigert er zu höchster Intensität auf seinen Ölbildern. Hier ist die Linie, die über die badische Landschaftsmalerei bis zu Trübners Bildern führt, unschwer zu finden. Es ist der gleiche Geist, geboren aus der gleichen Umgebung, der das einende Band schlingt.

Betrachtet man das Werk seines Sohnes Guido (1834—1922), nächst dem Vater die künstlerisch bedeutendste Persönlichkeit der Familie, so trifft man auf eine weitgehende Verwandtschaft. Vielleicht ist er noch mehr Romantiker als der Vater, zum mindesten fällt bei ihm der die Entwicklung Georg Philipps nicht vorteilhaft beeinflussende nazarenische Einschlag weg. Wahre, innere Beseelung, klare, sichere Linienführung, feinstes Empfinden für Farbenstimmungen zeichnen die meisten seiner Werke von frühester Jugend an aus. An der Spitze stehen die Geschwisterbildnisse, Aquarelle, deren Reiz in der Reinheit der Auffassung und in der schwingenden Harmonie der Farben liegt. Ein 14jähriger schuf das „sitzenden Mädchen in weiter Landschaft" (1848) (Abb. 6), mit seiner unaufdringlichen Sprache, seinen ruhigen Konturen und seinem Farbendrei-

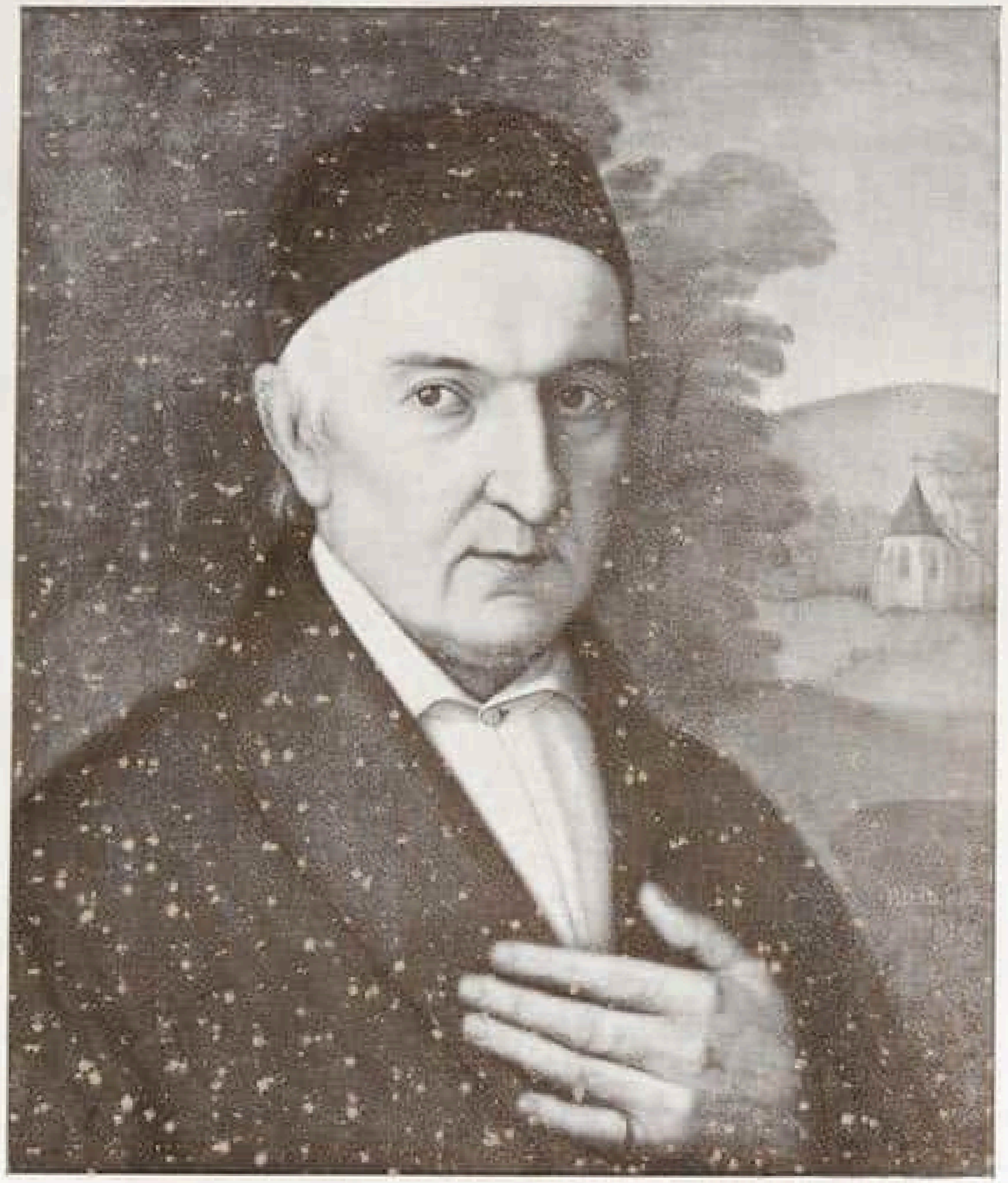


Abb. 1. Georg Philipp Schmitt. Bildnis seines Vaters. Öl. 1839.
Bes.: Familie Schmitt-Honold.

Abb. 2. Franz Schmitt. Erdbeeren und Himbeeren in blauem Glas.
Öl. 1845. Kurpf. Museum, Heidelberg.

Abb. 3. Georg Philipp Schmitt. Der junge Guido Schmitt malend. Aquarell. 1848. Kurpf. Museum, Heidelberg.

Abb. 4. Guido Schmitt. Die Mutter und des Malers Bruder Nathanael. Öl. 1852. Bes.: Familie Schmitt-Honold.

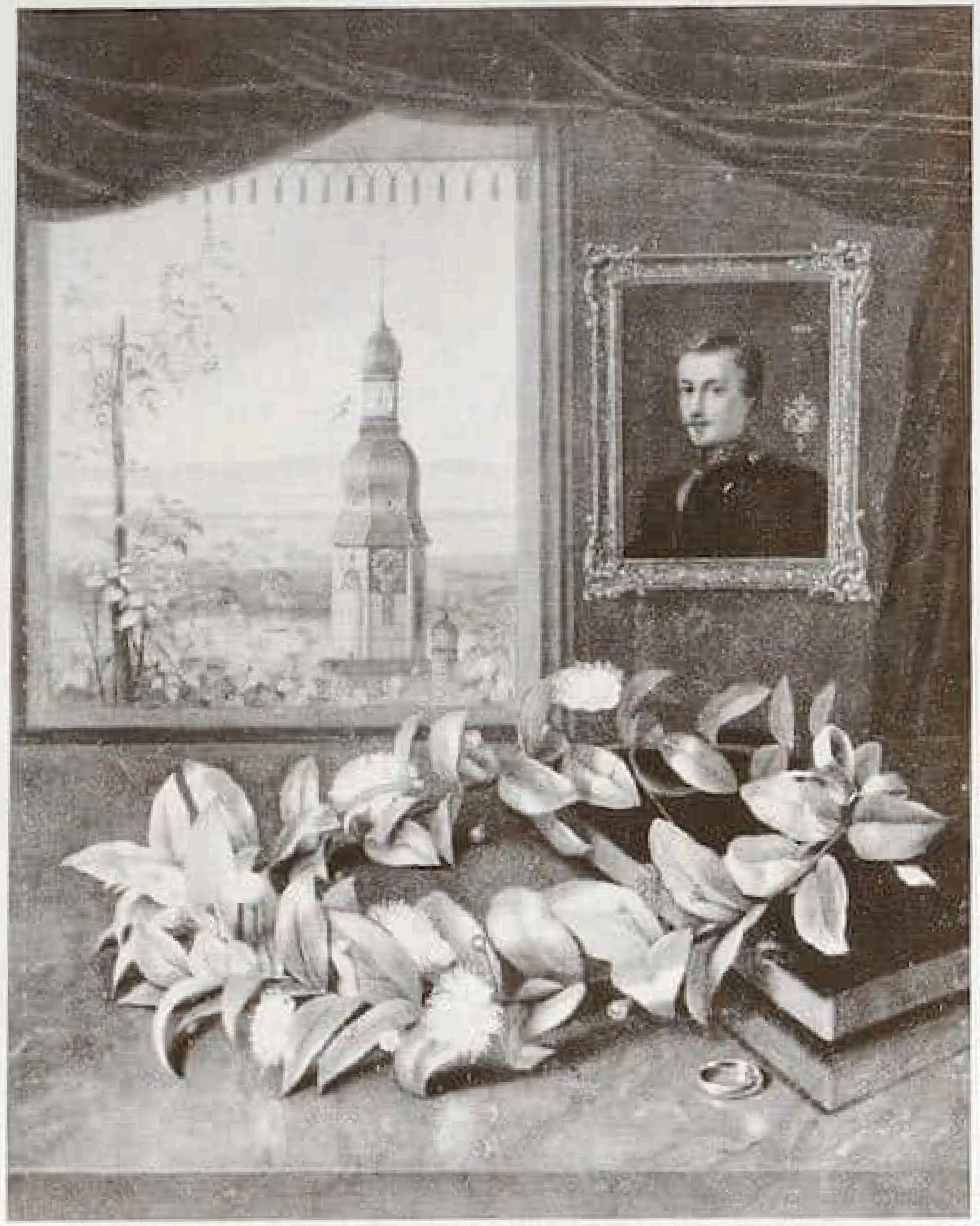


Abb. 5. Georg Philipp Schmitt. Der Brautkranz. Öl. 1856.
Bes.: S. Kgl. Hoheit der Großherzog Friedrich von Baden.

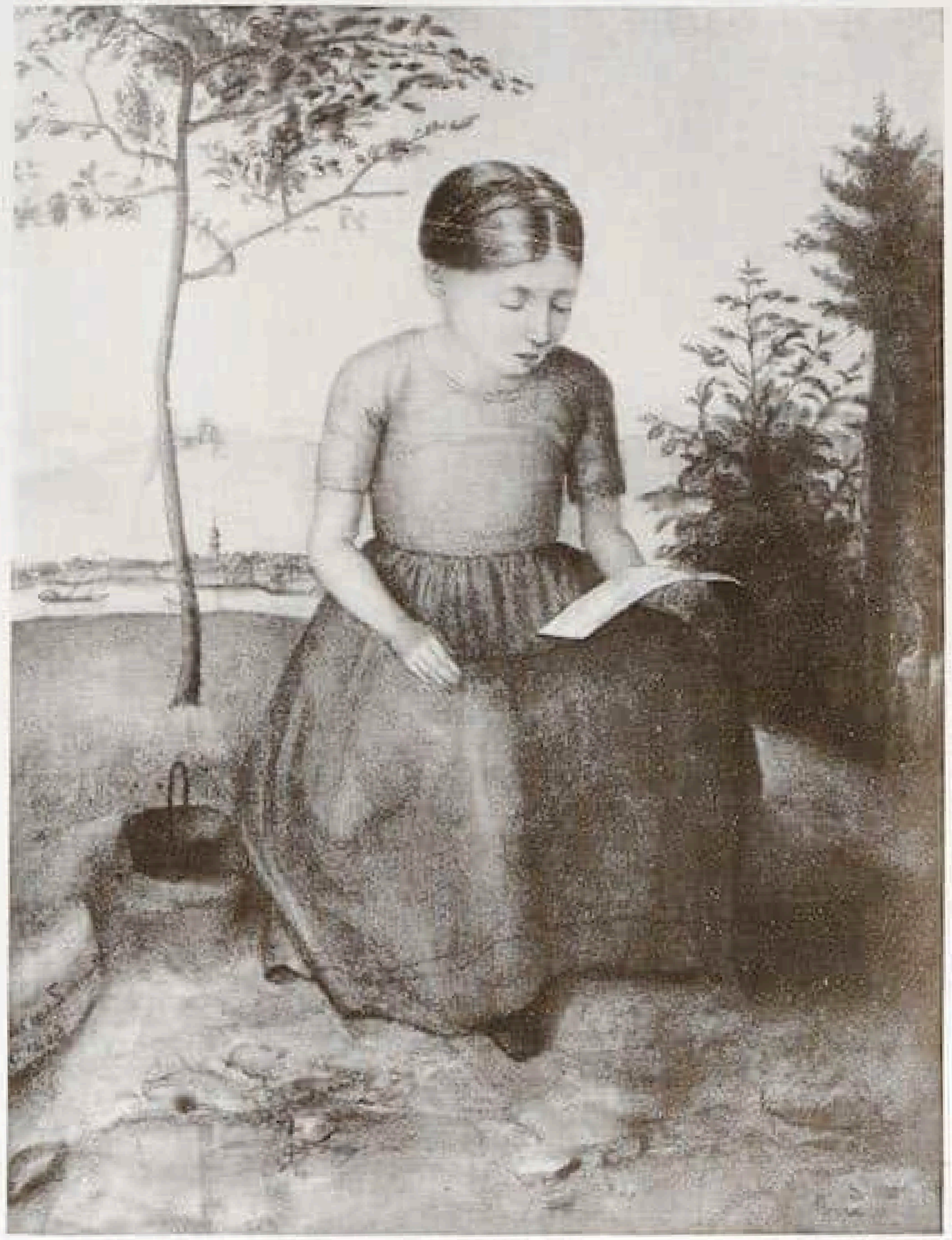


Abb. 6. Guido Schmitt. Sitzendes Mädchen in Landschaft. 1848.
Aquarell. Kurpf. Museum, Heidelberg.

Abb. 7. Georg Philipp Schmitt.
Der schlafende Guido als Kind.
Ölminiatur.
Bes.: Familie Schmitt-Honold.

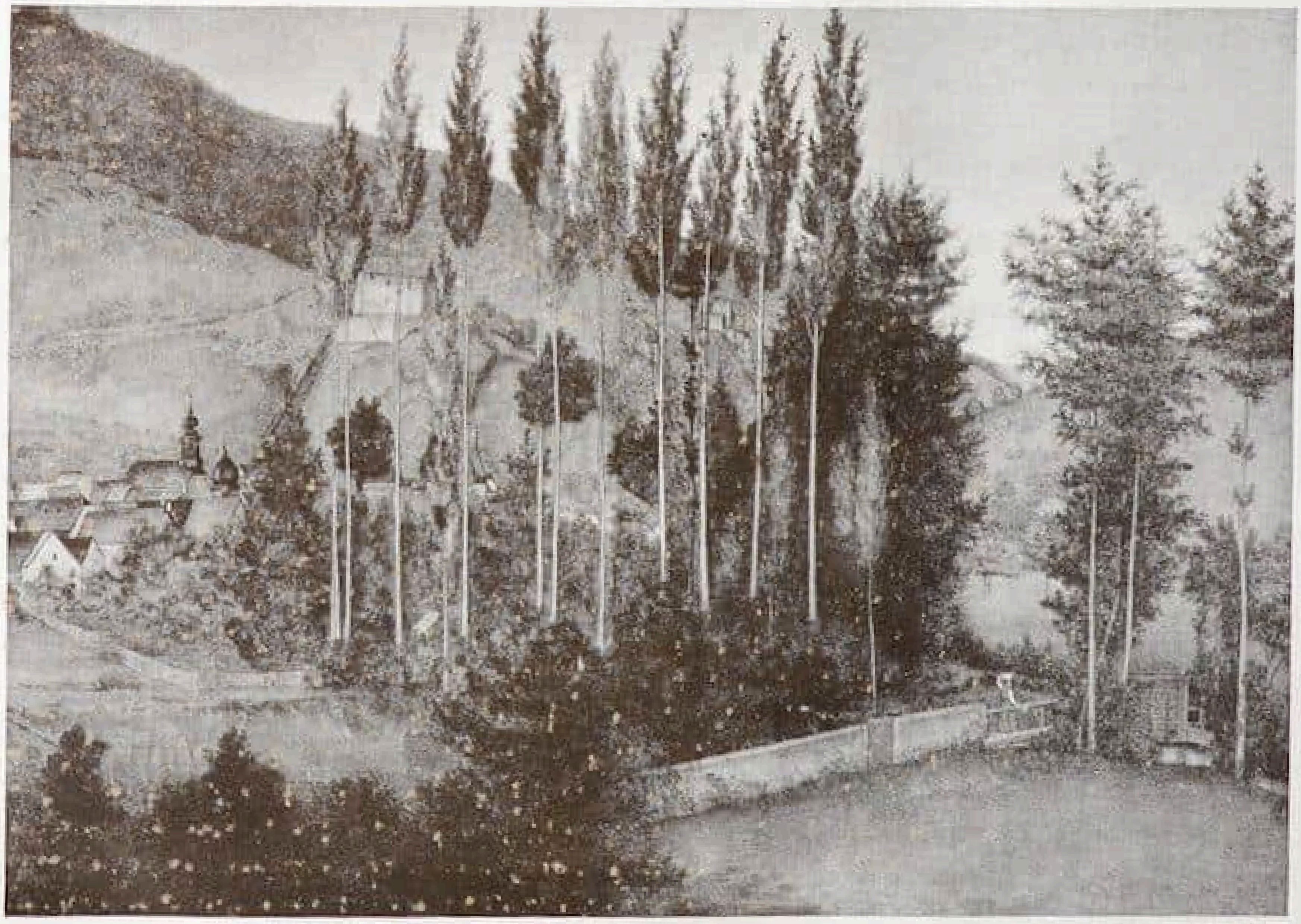


Abb. 8. Georg Philipp Schmitt. Wolfstein im Lautertal. Aquarell. 1832.
Kurpf. Museum, Heidelberg.

klang von zartem Lila, Braun und Grün. Wenige Jahre später beherrscht er völlig die Öltechnik, malt den feinen Kopf seiner Schwester Elise (1852) oder komponiert mit sicheren, klaren Linien seine kleinen Familienstücke (Mutter und Bruder Nathanael, 1852) (Abb. 4). Der stille Zauber heimeligen Fleißes und Glücks liegt darin, von einer Empfindungstiefe, wie man sie kaum bei einem Achtzehnjährigen zu finden glaubt. Man muß schon an Hans Thoma denken, wenn man diese Bilder betrachtet. Das Feinste und Höchste an Verinnerlichung aber bedeuten seine Kinderbildnisse, die ihn in England zum gefeierten Maler machten. Er weiß die ganze Zartheit und Weichheit eines Kindergesichtes zu erschöpfen, die rührende Unschuld und das selbstverständliche Vertrauen. So ist er wirklich ein Meister des Kinderbildnisses. Wer aber hat dies jemals gewußt und gewürdigt? Und wer ahnte auch nur, daß zur gleichen Zeit in England Landschaften von unbedingter Originalität entstanden? Technisch von höchster Vollendung, von zwingender Gewalt und Eindrucksstärke, mit einem Rest Romantik, der als Selbstverständlichkeit empfunden wird, überragen sie die gleichzeitige deutsche Landschaftsmalerei. Man hofft auf die Zeit, wo man mehr von diesen Arbeiten, die zumeist in England sind, zu sehen bekommt, von diesen Arbeiten, die nicht allein einen Höhepunkt im Schaffen Guidos, sondern auch in dem aller vier Schmitts bedeuten. Sie und die Kinderbildnisse müssen für die Zukunft den Platz, den Guido Schmitt in der deutschen Kunstgeschichte einnimmt, bestimmen. Es muß endlich einmal mit dem Vorurteil aufgeräumt werden, das sich an Werke eines alternden Künstlers klammert! Der gerechte Beurteiler wird auch im Alterswerk Guidos noch Bilder von Bedeutung finden. Er blieb Romantiker und wob aus Abendstimmung und Nebelschleiern auch im hohen Alter Werke von großem koloristischen Reiz, besonders in den Ansichten vom Klingenteich bei Heidelberg, wo er bis zu seinem Tode wohnte. Der „Abend im Klingenteicher Garten des Malers" von 1914 ist direkt eine Verkörperung des viel zitierten Satzes, den der Wortführer der Romantik, Ludwig Tieck, im Prolog zum „Kaiser Oktavian", dem typischsten Werk der Romantik, niederschrieb: „Mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, wundervolle Märchenwelt, steig auf in alter Pracht!"

Zwischen diesen beiden Romantikern, dem Vater Georg Philipp und dem Sohne Guido, deren Lebensdauer mehr als ein Jahrhundert umschließt, liegt das Wirken der beiden anderen Schmitt. Franz, des Bruders von Georg Philipp, und Nathanael, Guidos Bruder. Franz (1818—98) ist der treue Schüler seines Bruders, an den er sich im Porträt und im Stilleben anlehnt, ohne dabei — wenigstens anfänglich — allzu originell zu sein. So ähneln die frühen Stilleben ganz denen von Georg Philipp. Neben den stilistisch mit den Arbeiten des Bruders durchaus verwandten „Myrthenzweigen" (1842, 1849) stoßen wir aber in den 40er Jahren bereits auf kleine Werke, in denen sich der Wunsch nach stärkerem Realismus und erhöhter Farbigkeit leise regt, wie bei den „Erdbeeren und Himbeeren im blauen Glas" (1845) (Abb. 2), im übrigen ein Bild von bestrickendem farbigen Reiz in der Zusammenstellung von Blau, Grün und verschiedenem Rot. Später steigert er diesen Realismus, malt Früchte von fabelhafter Naturnähe und übertrifft zweifellos darin den Bruder. Aber der Stimmungsgehalt geht dabei verloren und bei allem technischen Raffinement sind die Bilder ärmer an Ausdruckskraft als die Stilleben von Georg Philipp. — Wie sich der Porträtist Franz Schmitt entwickelte, läßt sich zur Zeit noch nicht übersehen, da erst jetzt eine größere Anzahl von Bildnissen aus Privatbesitz auftauchen. Sein bekanntes Selbstporträt, ebenfalls ganz im Stil des Bruders vor einen romantischen Landschaftshintergrund gestellt, ist ein ausgezeichnetes Werk, das aber in seiner bisherigen Isoliertheit zu keinem abschließenden Urteil berechtigt.

Nathanael (1847—1918), der jüngste Sohn Georg Philipps, war ebenfalls Schüler seines Vaters, ist aber stilistisch kaum verwandt mit einem der drei anderen. Von Romantik spüren wir in seinen Werken so gut wie nichts. Denn stärker als der Einfluß

des Vaters waren bei ihm die Eindrücke, die er im Verlaufe eines acht Jahre währenden Aufenthaltes in Rom sammelte. Hier, wo er sich besonders zum Porträtmaler ausbildete, entfernte er sich von der stillen und innigen Kunst seines Vaters und Bruders und wandte sich einer gewissen Monumentalität zu, die, gepaart mit einer sicheren Technik, ihn ausgezeichnete Repräsentationsstücke schaffen ließ. Wenn er Feuerbachs berühmtes römisches Modell „Nana" malt, ist er durchaus sachlich und vermeidet fast ängstlich jede Idealisierung; und wenn er später, besonders in Saarbrücken, porträtiert, so werden wir immer die großzügige Technik, die Sicherheit des Aufbaus bewundern können. Aber wir werden nicht recht warm bei diesen Bildnissen. Man hat zu leicht den Eindruck des „Gestellten". Es ist oft eine Schönheit ohne Seele. Das liegt vielleicht weniger an ihm als an dem völlig veränderten Zeitgeschmack. — In seinen Landschaften, er malte bereits in Italien luftige, lichtschimmernde See- und Lagunenbilder in Anlehnung an Guardi — kann er wesentlich wahrer sein und scheut auch nicht vor Motiven zurück, die manch anderer damals noch unschön fand, wie das „Neunkirchener Hüttenwerk" mit seinen qualmenden Fabrikschloten. Diese und andere Landschaften sind farbig und technisch Werke von unleugbarer Bedeutung. Und hier könnte man auch bei ihm noch einen Rest Romantik entdecken. Denn warum hätte er sonst den Reiz wildwuchernder und verträumter Barockgärten, aus deren Grün das Rot von Barockbauten schimmert, erkannt und in einer Reihe von Werken festgehalten?

Es ist sicher, daß die kommenden Jahre noch helfen werden, den Überblick über das Schaffen der vier Schmitts weiter abzurunden und ihre Bedeutung im Rahmen der deutschen Kunstgeschichte und der badischen Malerei schärfer zu fixieren, besonders im Anschluß an die vortreffliche Ausstellung des Heidelberger Kurpfälzischen Museums, die auch zu vorliegenden Zeilen die Anregung gab[1]. Selbstverständlich ist schon heute, daß wir zum wenigsten in Georg Philipp Schmitt und in seinem Sohne Guido zwei Künstler haben, deren Werke ihre bisherige Vergessenheit oder Unterschätzung in keiner Weise rechtfertigen.

Zur Interpretation Karl Haiders

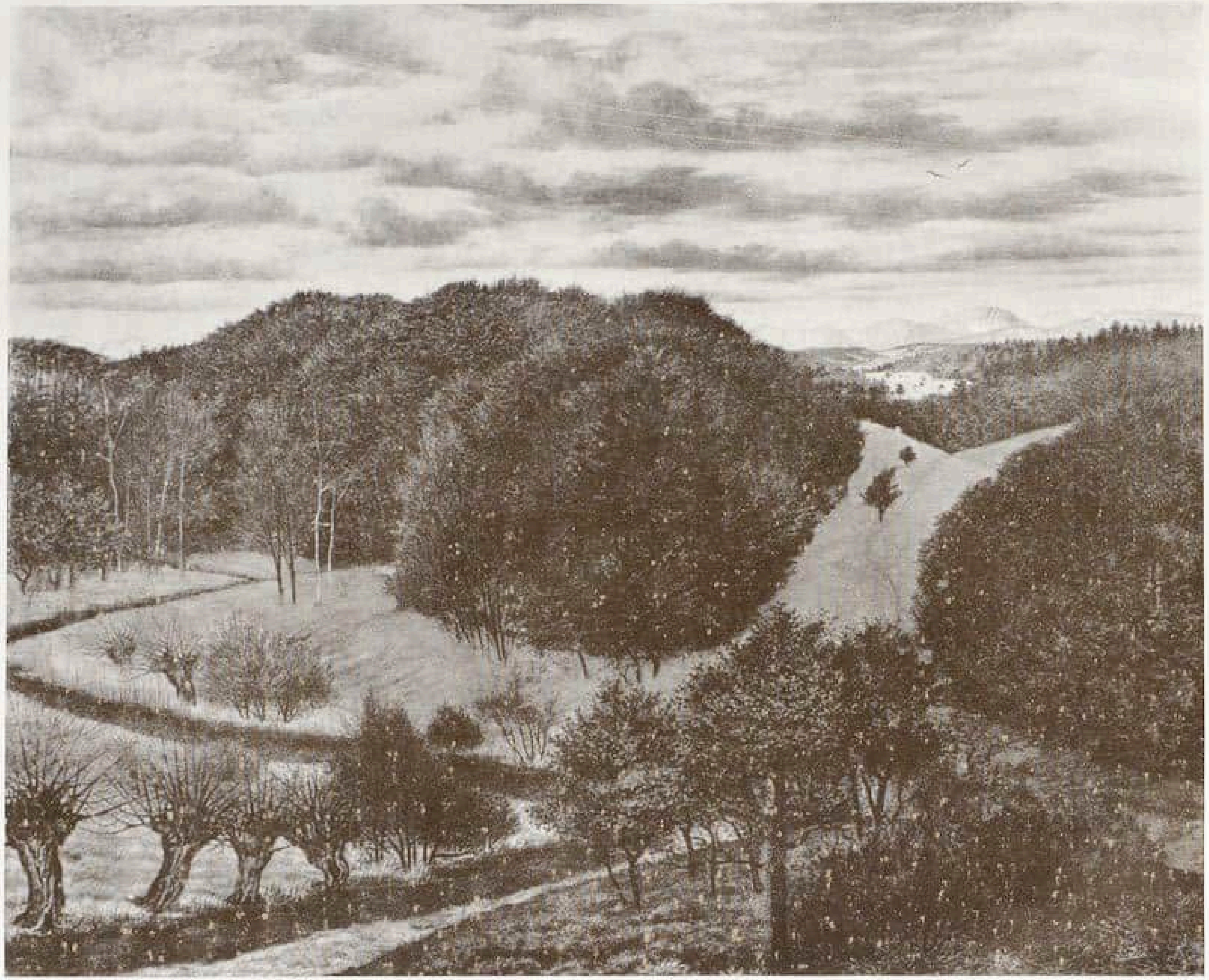
Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus

Mit einer Tafel *Von FRANZ ROH*

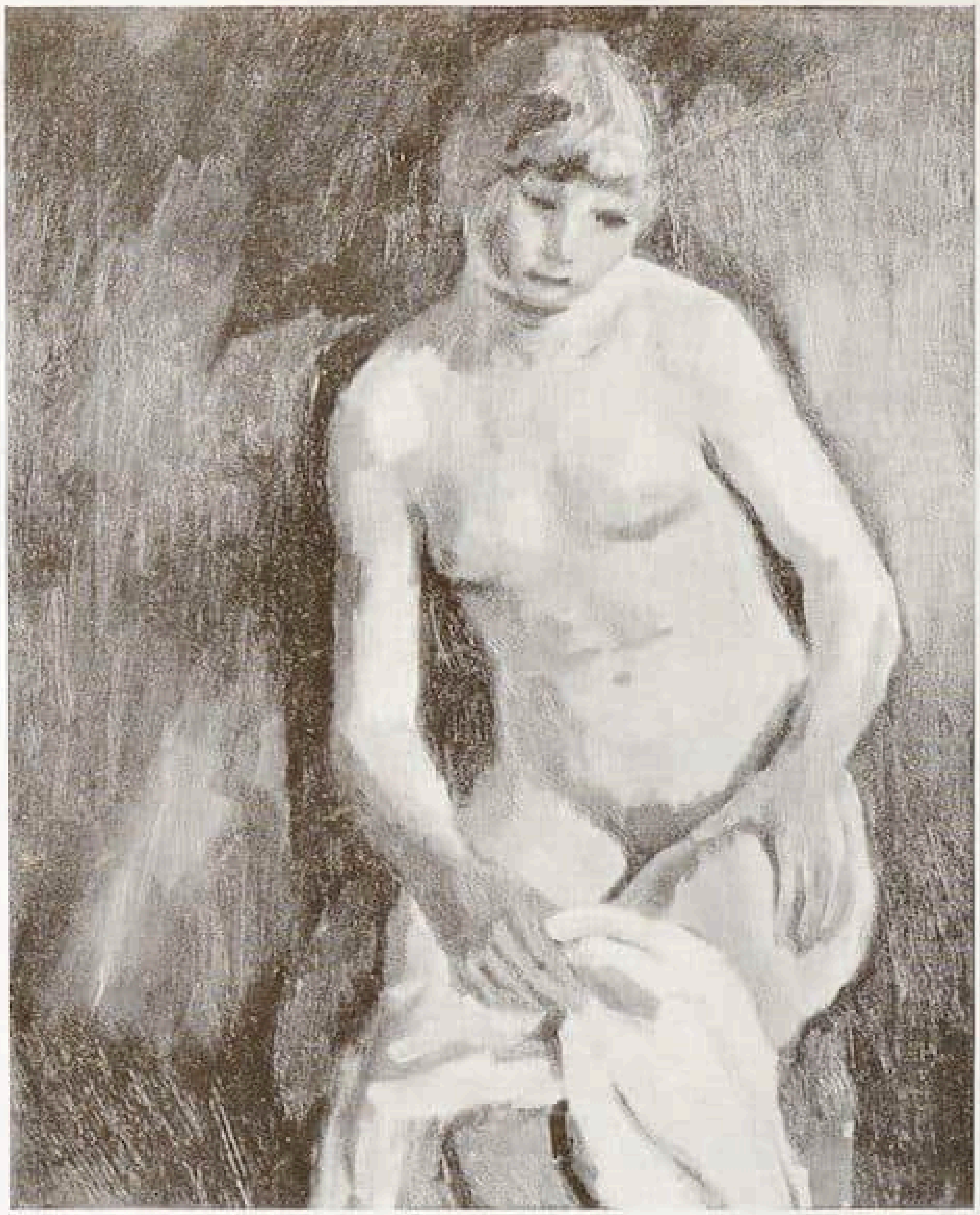
Je stärker Kunstforschung eine Wissenschaft zu werden trachtet, desto deutlicher wird sie sich gerade eingestehen müssen, daß sie zusammen mit aller Geisteswissenschaft sich in großer Abhängigkeit befindet von der Haltung der jeweiligen Kunst ihrer eigenen Zeit. Nicht nur die Anordnung des Wertgefüges, aus dem die Kunstwissenschaft arbeitet, erweist sich hier als abhängig. Auch die Stoffkreise und Zeiten, die sie hervorzieht, ausgräbt, zu verstehen und zu deuten unternimmt, sind weithin bedingt von der Gegenwartskunst. Wie der Klassizismus vor und um 1800 eine neue Welle archäologischer Ergründung zur Folge hatte, so der bewegte Figuralrealismus des 19. Jahrhunderts jene breite Erforschung des Barock der Italiener sowohl wie etwa des Rubens. So brachte dann der Impressionismus jenes erneute Interesse an der holländischen Malerei mit der heute bereits überschrittenen Höchstwertung etwa eines Frans Hals. So brachte der Expressionismus die von allen Seiten einsetzende Erschließung sogenannter primitiver und exotischer Kunstphasen, in der wir uns noch mitten drin befinden.

Eine Bewegung nun, die seit etwa 1920 in allen europäischen Ländern hervorkeimt, sei Nachexpressionismus genannt, womit ich sagen will, daß sie gewisse metaphysische

[1] „Die Romantikerfamilie Schmitt, ein Jahrhundert Heidelberger Kunst", vgl. darüber: Cicerone, XV. Jahrgang, Heft 11, 1923, S. 525.



Karl Haider. Herbstlandschaft. München, Galerie Caspari.



Max Rappaport. Mädchenakt.

Max Rappaport. Schlafende.

Bezüge des Expreſſionismus behält, dieſe andrerſeits aber zu etwas durchaus Neuem wandelt. Der Begriff des „magiſchen Realismus“, der für die einſetzende Epoche ebenfalls angewandt werden kann, deutet das Neue an, verzichtet dafür aber auf den Ausdruck der Kontinuität. Es iſt klar, daß auch mit dieſer Richtung ſich das Intereſſe an der Vergangenheit wieder wendet, was ſich, um nur ein einziges Beiſpiel zu nennen, in wachſender Erörterung der Kunſt aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt. Auch das Quattrocento dürfte neue Aktualität erreichen und neue Deutung erfahren, wofür z. B. die geheime Rezeption ſpricht, wie ſie in Bildern (S. 380 dieſes Jahrganges) von Menſe vorliegt.

Unter dieſem Geſichtspunkt ſeien gerade die Jüngſten auf Karl Haider hingewieſen, für deſſen Landſchaften die beſte Stunde nun gekommen ſcheint.

Glücklicherweiſe erringt ſich alles Reine ſchon früh ein Grüppchen Freunde. So hatte auch Haider, der nicht zu verwechſeln iſt mit ſeinem Vater und ſeinen malenden Söhnen, die eine Biographie vorbereiten, einen ſchmalen Trupp herzhafter Verteidiger. Doch war der ſtille Mann, der ſeit den ſiebziger Jahren arbeitete, eingeklemmt in eine geſchichtliche Lage, die ihn nicht recht zur Auswirkung und Schulbildung kommen ließ. Einmal war es der maleriſche Naturalismus des Leiblkreiſes, der ihm das Waſſer abgrub, da jener Kreis ſich in ſinnlichem Stoffgenuß erging und die begehrte maleriſche Subſtanzbreite aufwies. Auf der anderen Seite war es der Bezirk Böcklins, der den rein zeichneriſchen Ernſt, der Haider nahelag, mit einem öfters gleißenden Bühnenpathos ſchmackhaft zu machen wußte. (Die reinen Leiſtungen Böcklins dürften ebenfalls neue Aktualität gewinnen.) Beide Sphären haben auf Haider eingewirkt und ihn bisweilen bedroht.

Wo er aber ſelbſtkräftig blieb, hat er jene Lebenskreiſe zu ganz neuem Sinn verbunden, indem er tragiſch gehaltenen Ernſt böcklinſcher Dinglichkeit nun an der lieben Heimaterde auswirkte, ohne gegenſtändlich in die Ferne abzuſchweifen. Er wurde dabei zum Fortführer jener Landſchaftsart, wie ſie etwa C. D. Friedrich verwirklicht hatte, durchſetzt mit den größeren Flächen der Nahform, welche die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ſich brachte. War Haider nicht immer glücklich im Figurenbild, ſo gehören ſeine Hauptlandſchaften zum Beſten, das uns das 19. Jahrhundert überhaupt geſchenkt hat.

Die auf Seite 599 abgebildete Herbſtlandſchaft in größtem Format (augenblicklich im Beſitz von Caspari, München) ſei Beleg für das Geſagte. Sie war imſtande, Maler der jüngſten Generation tief zu erregen. Die Gründe dafür, ſollen ſie rational angegeben werden, liegen in der Verbindung beinah all der Elemente, die dem entſtehenden Nachexpreſſionismus — mindeſtens ſeiner Hauptlinie — wichtig ſind: Durchs Bildganze laufende Großform im Sinne einer faſt geometriſchen Abſtraktion. In dieſe aber nun einbezogen die reinſte Gegenſtändlichkeit in minutiöſer Zeichnung. Alſo jene Verſchränkung des Rieſigen und Winzigen, des Makro- und des Mikrokosmos. Somit auch räumlich jenes „Neue“: magiſche Begegnung der Vordergründigkeit der Hauptgeländekeile mit dem Phänomen der Ferne als Kleinform, wieder im Sinne jenes magiſch Simultanen. (Der reine Expreſſionismus dachte nur großformig und nur vorderſchichtig.) Dazu als letztes: Nichts vom Zerreißen und Zertaumeln der Bilderſcheinung des älteren Expreſſionismus. Sondern der Reiz des unerbittlich Gebannten, Feſtgelegten, der Verſteinerung.

Wie offenbart ſich uns das Großgefüge dieſer — beinahe Bruegellandſchaft. Unter weithin hallender Wolkenbahn (tragfähiger und doch atmoſphäriſcher Lichtebene des Himmels) liegt „nächtliches“ Land, vertraut und dennoch wie ein rieſiges Getier in fremdem, luftentleertem Raum. Seltſame, igelartige Waldballungen ſcheinen ſeitlich und von hinten angekrochen, drohend ſtill und breit gelagert auf den zarten Wieſenflächen. Von vorne rechts greift ähnliches, machtvolles und dabei poröſes Kugelſegment entgegen, als weitere Dunkelballung. Zwiſchen den Maſſen ſchwingt und ſchweigt Wieſenfläche, eben fähig, jene Laſt zu halten. Kein Menſch und kein Getier regt ſich, nur Erde wellt und dehnt ſich in die Weite. Erde, die überwuchert iſt mit Pflanzenvielfalt.

Doch diese ist ins Erdfarbene zurückgenommen, der Tod scheint eng gehegtem Wald und stierem Einzelwuchse dunkel im erstarrenden Geäst zu stehen. Schneegrab wartet im Gewölk und lieblich eisgrau, eiskalt steht der Erdrand in der fernsten Ferne. Herrschend aber bleibt das wundersame Filigran des Vordergrunds, das tausendfach perlende, ausrollende, zart sich spreizende Leben der Zweiglein und Wipfel, das riesige Streichelfell des bangen Waldes. Und das Gewässer, in wehem Bogen in den Leib der Erde eingefurcht, in seltsamer Beziehung mit dem Himmel, lechzt trüb zurück ins Innere der Erde.

Wirklich ein Mensch mit Zukunft und ein Zauberer, der uns geheime Bindung von Gegensätzen, die uns auseinanderfielen, lehrt: Die Erde als geologisch weithin Aufgebautes und — als unendlicher Grasbüschel, als Ameisenberg. Ein Meister, der uns eine Sicht gibt, weit in die Ferne und — durch das Mikroskop. Der uns ins unendlich Große leitet und das Unendliche des Kleinsten in die Tafel zaubert. Der uns liebend ins Idyll führt und dennoch nicht verschweigt: auch hier wartet — als die Leere und das Nichts — der Tod.

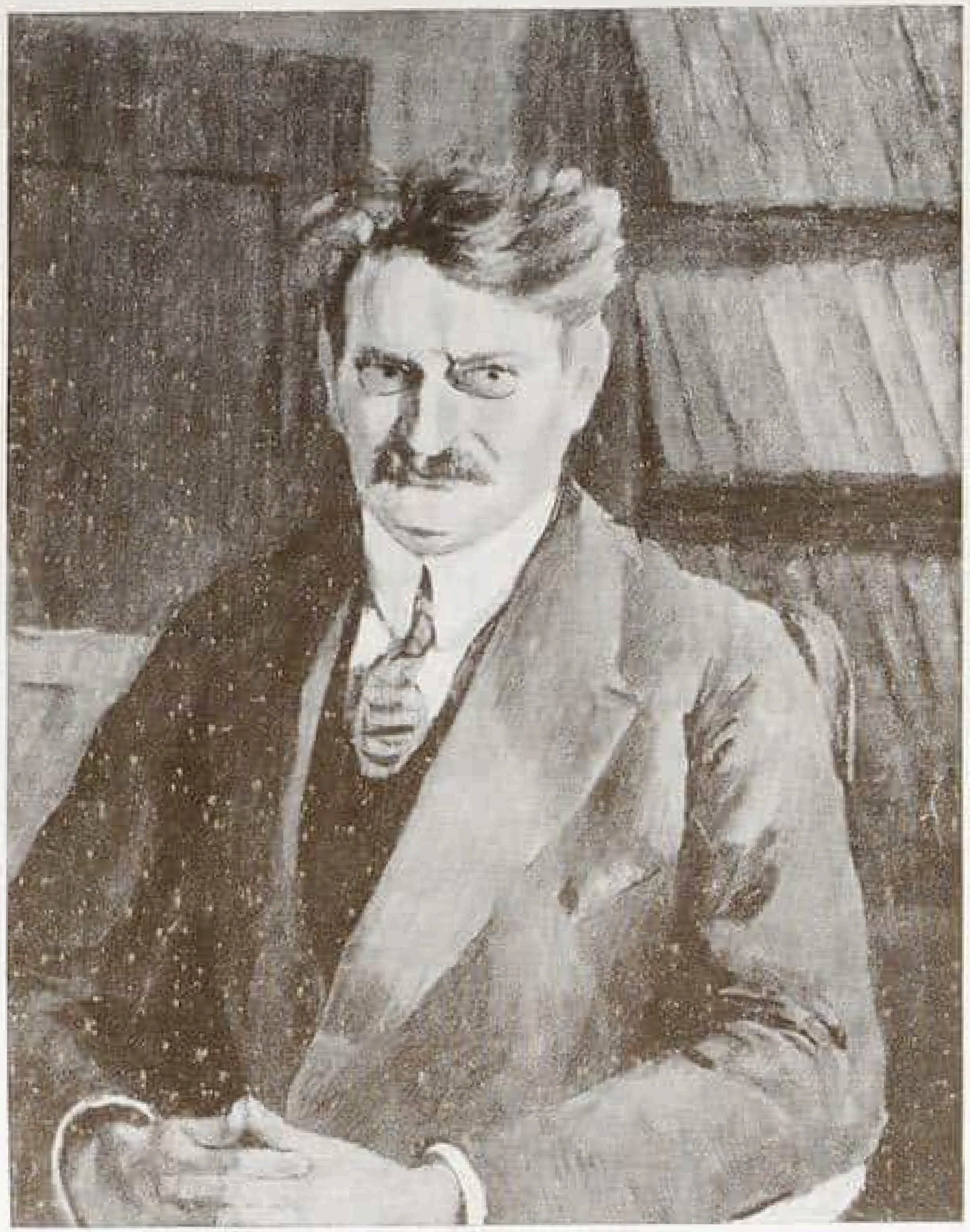
Max Rappaport

Von FRITZ NEMITZ | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Will man das bisherige Werk Rappaports in eine der Reihen heutigen Kunstwollens einordnen, so stößt man auf Schwierigkeiten. Mit dem Expressionismus, soweit er neue innere Welten darstellen wollte, hat er ebensowenig zu tun wie mit den Problemen des Kubismus. Am ehesten kann man ihn der zweiten Generation des Impressionismus zuzählen, zu jenen deutschen Malern, die von der großen französischen Tradition ihre entscheidenden Eindrücke erfahren haben, die in Paris am Anfang des neuen Jahrhunderts fanden, was sie suchten. Seine Entwicklung hat sich außerhalb der Programmatik vollzogen, still und abseitig; aber er ist innerhalb der Kunst und Maler in des Wortes eigentlichster Bedeutung. Niemals handelt es sich bei ihm um Ausdruck eines „inneren Erlebnisses", um Bekenntnis oder Ekstase, sondern immer um Gestaltung eines optischen Komplexes, wobei freilich nicht der unmittelbare Netzhauteindruck wiedergegeben werden soll — auch bei den Impressionisten war das Wesentliche immer mehr als bloße Niederschrift eines Augenblickseindruckes, mehr als angewandte Farben- und Fleckentheorie — sondern die Bezwingung des dreidimensionalen Seherlebnisses durch die Fläche, Synthese von Natur und Abstraktion das Ziel bedeutet. Darum sind die Bilder Rappaports nahe vor der Natur, einfach, übersichtlich; nicht erregend durch das Stoffliche, erregend nur durch den bezwungenen Reichtum der Töne, durch den inneren Rhythmus abgewogener Komposition. Sie geben wenig zu denken, um so mehr zu sehen, mit den Augen zu fassen, zu schauen. — Die Nachfolger des Impressionismus waren in den letzten Jahren wenig beachtet, der programmatische Kampf um die neue Kunst hatte sie zurückgedrängt; so erschien ihre Kunst eine Zeitlang ein Nachteil — für jene philosophischen Kunsttheoretiker und konnte sich in der Stille gesetzmäßig entwickeln.

Die Natur ist das Erlebnis des Malers, und Rappaport hatte die Kraft, aus den optischen und technischen Forderungen des Impressionismus die Mittel zur Vergeistigung sich langsam zu erarbeiten.

Sein Ziel: die Sensibilität der Farbe aufs höchste zu steigern, ohne das feste Gerüst der Komposition zu verlieren; ein Weg, auf dem die Linie zugunsten des Tones verhältnismäßig verlorengehen mußte. Der Schwerpunkt seiner Entwicklung liegt in Paris. Hier findet er, was er als Keim und Sehnsucht mitbrachte: eine alte vornehme Malkultur. Hier berauscht er sich an den Sensationen der Athmosphäre, am zitternden Fluß der Farben. Und in Paris erringt er die Mittel zum Aufstieg. Er arbeitet in verschie-



Max Rappaport. Bildnis Prof. Weißmann.

Max Rappaport. Negerin.

Juan Gris. Stilleben. Galerie Simon, Paris.

Juan Gris. Arlequin. Galerie Simon, Paris.

denen Ateliers, auch auf der Akademie und eine Zeitlang bei Picaſſo und kommt von ihm und Matiſſe zum Verſtändnis Cézannes, deſſen flächige Melodik ihn neben Corots differenzierter Malkultur am ſtärkſten beeinflußt. In Paris befeſtigt er die ſolide handwerkliche Grundlage, die er in Klimts Schule begonnen hatte, und die Erfahrungen dieſer Zeit finden ihre Auslöſung und Klärung auf mehreren Reiſen, die ihn durch die Provence, Italien, bis nach Ägypten führen.

Oberſter Richter iſt ihm immer ſein ſicherer Inſtinkt, der ihn nicht über die Möglichkeiten ſeines Talentes hinausgehen läßt. Seine Intelligenz iſt ſtark genug, um die gefährliche Gabe der Senſibilität zu zügeln; der Gefahr, Farbe und Ton alles zu opfern, weichlich und ſüßlich zu werden, iſt er zuweilen erlegen, hat ſie in den letzten Jahren aber überwunden. Einen ſehr deutlichen Aufſtieg bringt der letzte Aufenthalt in Sizilien 1921. Hier unter ſüdlichem Himmel entſtehen Landſchaften ſchwebend leicht und doch gebaut. Hafenbilder aus Syrakus, bei frühester Sonne gemalt, zitternd von ſilbriger Luft. „Wo bin ich doch? Ach, weit! Ach, weit! Das weiße Meer liegt eingeſchlafen, und purpurn ſteht ein Segel drauf. Fels, Feigenbäume, Turm und Hafen, Idylle rings, Geblök von Schafen — Unſchuld des Südens, nimm mich auf!" — Oder Gärten im ſchweren Licht des Nachmittages, voll ſaftigen, dunkeln Grüns. Dieſe Flächen atmen, und die Landſchaft lebt vor uns auf als ſie ſelber; man kann ſagen, ſie klingen von lyriſcher Melodik, aus ihnen kommt eine unmittelbare farbenſinnliche Wirkung, die der muſikaliſchen ähnlich iſt. Jeder Schatten, jedes Licht wird hier zum Ton. Dazu kommt die Bezwingung des Räumlichen; jedes Ding ſitzt im Raum. Und das Auge wandert über Meer, Schiffe, Küſte hin bis zu verſchwimmenden hellen Bergzügen im Hintergrund. — Dieſe Landſchaften ſind neben ſeinen ſtarken Porträts gegenwärtig, lebendig, auch außerhalb der Kategorie und tragen in ſich Anrecht auf Dauer. Auf das Kommende wollen wir uns freuen.

Pariſer Chronik

Ausſtellung Juan Gris / Galerie Simon / Maler und Kunſtgewerbler / „Vorſchläge" bei Bernheim jeune / Die jungfranzöſiſche Malerſchule / (Galerie Barbazanges)

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel | *Von ADOLPHE BASLER*

Haben auch Picaſſo und Braque den Begriff des Kubismus geprägt, ſo war doch der eigentliche Exeget desſelben erſt der aus Madrid gebürtige Maler Juan Gris. Er hat uns dieſe eſoteriſche Kunſt aufgezeigt und erläutert, eine Kunſt, deren Grundbegriffe Maurice Raynal am ſchärfſten auseinandergeſetzt hat. Niemand aber hat das ſeltſame Dunkel dieſer Kunſtrichtung beſſer gelichtet, niemand beſſer die Entwicklung und die Ziele dieſer Schule klargelegt als Juan Gris. Seine zur Zeit in der Galerie Simon ausgeſtellten Gemälde enthüllen uns lückenlos die Geſchichte des Kubismus: die erſte Staffel bildeten jene Stilleben, deren geometriſche Konſtruktion noch etwas unklar war; dann folgen Kompoſitionen nach einem, auf einer ununterbrochenen Symmetrie aufgebauten Schema; wir gewahren einen Linienkomplex, der nicht das Bild der Gegenſtände in ihrer natürlichen Geſtalt wiedergibt, ſondern der dieſes Naturbild in ein architektoniſch rhythmiſiertes Ornament transponiert; die Gegenſtände werden abſichtlich ihrer Form entkleidet, um ihre innere Konſtruktion zu definieren. Wir ſehen nur Fragmente; die Form wird räumlich aufgeteilt, um beſſer gegliedert zu erſcheinen; es wird ein völlig abſtraktes Kolorit verwendet, das zwar des Lichtes nicht ganz enträt, ohne jedoch Lokaltöne aufzuweiſen. Nach und nach klärt Gris zwar das Formale immer deutlicher ab, verleugnet aber nirgends den Kubiſten; er betont vielmehr auch weiterhin ausſchließlich die rhythmiſche Kompoſition des Bildes. Niemand kann dem Künſtler einen Vorwurf daraus machen, daß er ſich nicht um Perſpektive be-

kümmere und daß er die rein optische Technik durch eine mehr subjektive Konzeption des Bildes ersetzt: denn Juan Gris ist ein Künstler, der sein Talent ganz in den Dienst der Kleinkunst stellt. Die Grundlinien seiner Kunst sind die gleichen wie die eines Kunstgewerblers, eines Ornamentikers: das organische Leben dieser neuen Schule müßte durch keine geringere Kunst als die Architektur geregelt werden. Der Rhythmus, den Gris in der Anordnung und in den Maßverhältnissen der Formen betont, die Vereinfachung, die Parallelität der Linienführung, ja auch Farbe und Licht — all das ist nicht aus der Erschütterung durch den unmittelbaren Kontakt mit der Natur erfühlt (wie das das Wesenseigentümliche des Staffeleimalers ist); vielmehr ist Juan Gris' schöpferische Arbeit rein subjektiver Natur. Ich könnte mir denken, daß die Entwürfe von Juan Gris sich ebensogut für Keramik eignen wie etwa die Sachen von Braque prächtig als Vorlagen für die Tapisserien von Beauvais dienen könnten.

Das ist gewiß ein schöner Erfolg des Kubismus! Übrigens sind auch andere Malerschulen nicht ohne Rückwirkung auf das Kunstgewerbe geblieben; so haben auch die Maler der vorigen Generation, die Fauristen, die die verschiedensten Kunstformen, besonders das volkstümliche Bild neu aufblühen ließen, alles der arabeskenhaften Komposition und einem summarischen Kolorit geopfert, einem Kolorit, das von einer sehr vereinfachten Palette ausging und nur auf die eklatantesten Wirkungen hinsteuerte; diese Malerschule hat einer dekorativen Malerei Antrieb gegeben, deren glänzendste Vertreter — Dufy, Dufresne und Bracque als die bedeutendsten dekorativen Schöpfer unserer Tage gelten.

Auf der anderen Seite bewähren sich Künstler wie Dérain, wie Utrillo, wie Segonzac, wie Gromaire (der Benjamin unter ihnen) mehr und mehr als Staffeleimaler, sie opfern äußere Schönheit, wohlgefällige Anordnung, Leuchtkraft der Palette wie auch die elegante Arabeske; im Grunde zielen sie vorzugsweise auf engen Kontakt mit der Natur, wie ihn übrigens auch Picasso als Bildnismaler anstrebt. Wenn letzerer sich erst wieder dazu bequemen wird, als „guter Maler" zu rangieren, dann wird er auch fühlen, wie verschiedenartig der Reiz einer dekorativ rhythmisierten Komposition und die Intensität einer vor der Natur erlebten Malerei ist!

Das Talent guter dekorativer Maler soll dadurch keineswegs gering geachtet werden; aber wir müssen sie doch scharf von den Staffeleimalern unterscheiden, deren Talent für die dekorative Malerei großen Stiles nicht herabgesetzt sei; erinnern wir uns hier nur an Meister wie Veronese oder Delacroix.

* * *

Ein anderer Spanier, der in der Galerie Simon einen bemerkenswerten Erfolg hatte, ist der Bildhauer Manolo, einer der geistvollsten Freunde des Dichters Moréas; dieser Stanzendichter schätzte Manolo als einen echten Typ des Salamanca-Studenten sehr hoch; Manolo, der heute fern von Paris lebt, pflegt in seiner Einsiedelei in Céret die Verse Moréas zu rezitieren, und er erinnert sich dabei gern seiner Besuche in der französischen Hauptstadt. Seine Porträtbüsten, seine Akte, seine kleinen Kompositionen zeigen deutliche Spuren seiner Bewunderung für Maillol und Despiau; überall dokumentiert er sich als ein höchst geistvoller Künstler, der zwar kein großes bildhauerisches Genie ist, der sich aber stets mit sicherem Taktgefühl und mit bestem Geschmack zu offenbaren weiß. Seine Skulpturen sind klar und hübsch gegliedert.

Sehr große Meinungsverschiedenheit hat eine bei Bernheim jeune unter dem Titel „Vorschläge" veranstaltete Ausstellung hervorgerufen. Und zwar waren es weniger die Maler, die solches Aufsehen erregten, als das Vorwort des Kataloges aus der Feder von Felix Fénéon. Dieser Schriftsteller läßt, um die heutige Moral im Kunsthandel zu schildern, die Sammlerwelt einen Einblick in die Riesen-Gewinnaussichten tun, die sich aus der Erwerbung einer Sammlung im Werte von heute nur 100000 Franken ergeben. Am schlechtesten schneidet dabei der Maler selbst ab, der sich heute stets bewußt bleiben muß, nur Börsenwerte zu schaffen, nicht etwa für seine kunstsinnigen Zeitgenossen zu malen. Desto glücklicher sind jene naiven Gemüter, die ohne Rücksicht auf den Auktions-

wert schön eingerahmten Kitsch im Rathausbazar kaufen und damit ihr Heim „schmücken". Es ist doch ein wenig kühn, einem Käufer moderner Bilder zu versprechen, er werde den doppelten Preis beim Wiederverkauf erzielen; der Verfasser vergißt dabei, wie launisch die Mode ist; auch ist die Qualität moderner Werke nicht ohne weiteres abzuschätzen, so daß sehr häufig Qualität und Preis eines modernen Bildes in stärkstem Mißverhältnis stehen. Der Ruf eines Malers, seine Beliebtheit ist durchaus nicht immer gerechtfertigt; vielmehr wage ich die Behauptung, daß die Ehrenpreise, welche gewisse Malergrößen des 19. Jahrhunderts erzielten, ebenso der Qualität ihrer Werke, als der Qualität der Käufer zuzuschreiben sind. So wußten Männer wie Rouart, wie Denys Cochin oder Haviland, die zu ihrem Privatvergnügen und nicht um der Spekulation willen sammelten, die Bewunderung der ganzen Welt besser auf ihre Lieblingsmaler zu lenken, als das die Pseudoamateure verstehen, die sich nur sklavisch an die Mode halten. Und noch immer scheint mir zuzutreffen, was ich einmal einem Sammler antwortete, als er mich fragte, was er kaufen solle: „Kaufen Sie nur, was Ihnen gefällt!" — Ein gebildeter Mensch wird stets nur anständige Werke kaufen, während dem Snob eben nur die hohle Kunst zusagen wird.

Die junge französische Malerschule setzt sich aus einer Gruppe von Malern zusammen, die die neuen Theorien in der Kunst propagieren; doch sehen wir in der Ausstellung bei Barbazanges nicht alle diese neuen Richtungen vertreten; es fehlen Braque und die Kubisten, ferner Derain und andere gute Künstler wie Gromaire und Frélaut; immerhin gewinnen wir aus dieser Ausstellung eine gewisse Orientierung über die Entwicklung der Malerei seit einiger Zeit. Sehr bezeichnend in dieser Hinsicht ist der Akt von Friesz; der Maler, unstreitig einer der Begabtesten seiner Generation, beschränkt sich darauf, eine zwar schlichte, aber doch sehr beredte Studie zu malen; die Naturbeobachtung ist gewissenhaft, die Modellierung einfach, aber kräftig — ein sehr sympathisches Stück, das einem blutjungen Maler wie Fournier als Vorbild dienen könnte. In dem Bestreben, sich vor jugendlichem Überschwang zu hüten, hat Fournier den Ehrgeiz, gleich ein Meisterwerk zu schaffen, erreicht aber nur etwas, das sich als fertiges Werk ausgibt! Da zeigt sein Kamerad Corneau bei aller Unbeholfenheit weit mehr Vertiefung und Erfassung des formal Schönen. Berthold Mahn wiederum zeigt sich als guter malerischer Könner: seine Landschaft ist von köstlicher Erdfrische.

Die Maler im Alter von 40 bis 50 Jahren bescheiden sich wahrhaftig mehr. Wie einfach und doch wie bedeutend wirken das kleine Interieur von Matisse, die Tafel von Vuillard, das Blumenstück von Segonzac! Matisse und Segonzac sind in ihrer Malweise sehr verschieden, sie repräsentieren zwei grundverschiedene Epochen, aber beide schöpfen ihre Kraft und ihren Charme aus ihrem eigensten Innern. Darum entzückt mich eben ein Künstler wie Matisse trotz seiner scheinbar flüchtigen Malweise; seine Abklärung bereitet uns hohen Genuß, während die tiefen Farbenklänge den Blumenstücken Segonzacs fast etwas Feierliches verleihen.

Unter den jungen französischen Künstlern finden wir viele gute Künstler; besonders fällt Despiau auf; in ihm steckt etwas von der Rassigkeit eines Matisse und Segonzac; er hat das gleiche Naturell wie die beiden, und er kann ebenso graziös sein wie feierlich werden. Seine Büste der Frau Derain ist eine Meisterskulptur. Despiau liebt die große Form, aber seine Werke wirken stets lebendig und echt.

Durch reichbewegte und mannigfach belebte Komposition fesselt Dufresne, durch ihre Ehrlichkeit fordern unsere Hochachtung Luc Albert Moreau, Boussingault, Marchand. Immer jugendlich bleiben Bonnard, Suzanne Valadon, Marie Laurencin, freilich andere — altern rasch. Dann gibt es aber auch Maler, die nie jung waren oder — die sehr schnell altern werden. — Ein Meisterwerk in der ganzen Auffassung und Haltung ist die Landschaft von de la Fresnaye. Diese Landschaft stammt von einem authentischen Klassiker seiner Art, sie ist nicht im mindesten langweilig, und ihre Komposition zeigt ein heutzutage wahrlich sehr seltenes Können.

Der Graphikſammler

Unter der Leitung von Dr. Erich Wieſe
Leipzig, Fockeſtraße 5 II

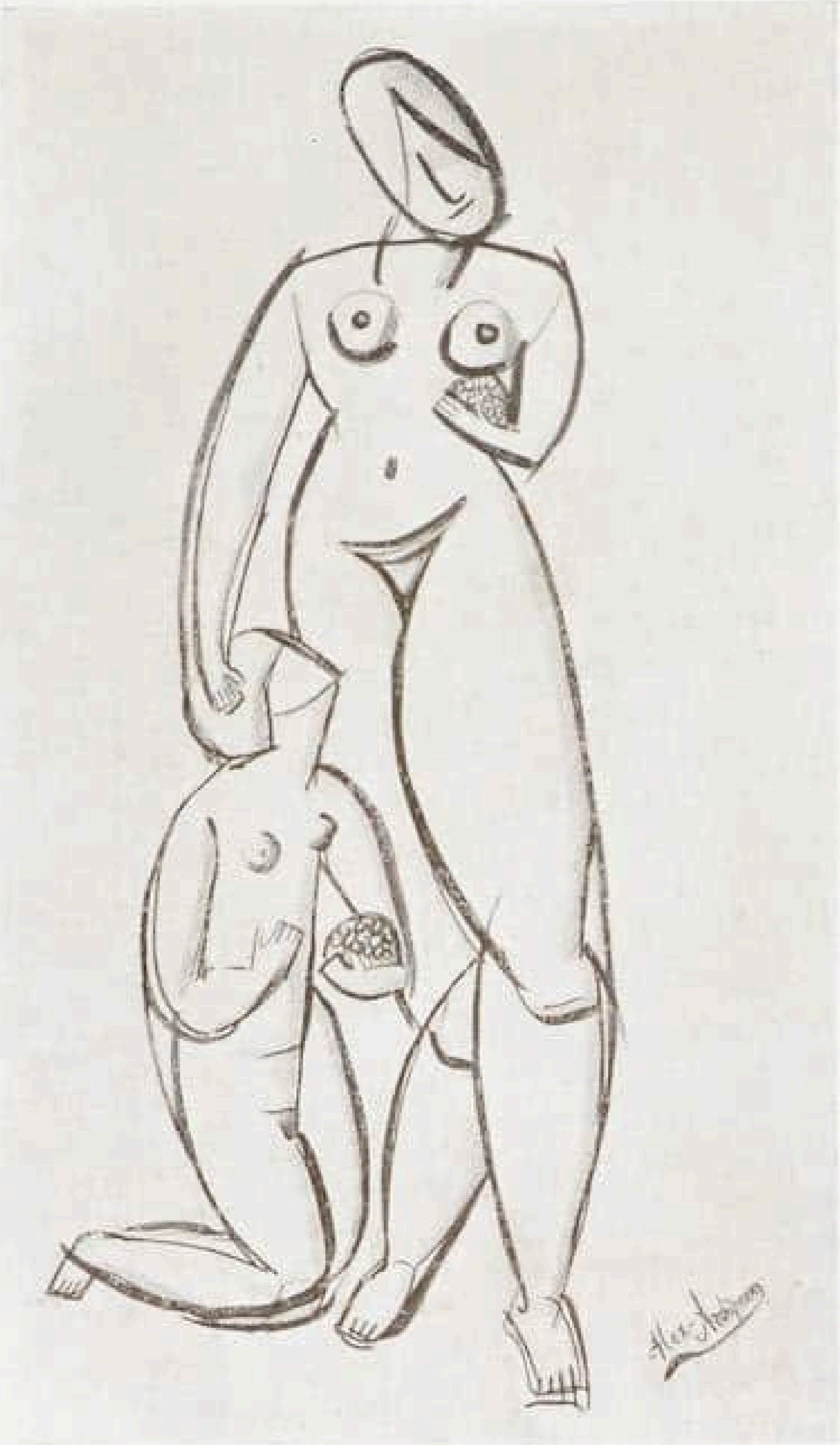
Archipenko als Zeichner

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — Von ERICH WIESE

Zeichnen können heißt nicht gut zeichnen," ſchrieb Gauguin. Und meinte mit dieſem „gut" die Arbeit mit „Eſtampen und Brotkügelchen", die fein ſäuberliche Manier akademiſcher Schulung, kurz, etwas, das man lernen kann, das Handfertigſein. Aber, wer zeichnen **kann**, iſt ſtets handfertig, in dem Sinn und Maß ſeiner beſonderen Art. Darum iſt es ein Unſinn, den Allzuvielen das Handwerk beibringen zu wollen in der Abſicht, ſie durch dieſes zum Künſtler zu machen. Die Kunſt **hat** das Handwerk, dieſes nicht oft die Kunſt.

Alſo: „Die modernen Künſtler können alle nicht zeichnen", ſagt „man". Man **ſagt** lieber, ſtatt zu **ſehen**. Aber tröſten wir uns: ein Kokoſchka **kann** zeichnen, auch ein Grosz, ein Feininger, ein Molzahn, ein Kandinſky, ſelbſt — Archipenko, der Bildhauer. Und wie! Frauen bewundern ſeine Frauenkörper. Das will was heißen: nämlich ſich ſelbſt vergeſſen vor der „Idee" ſeiner ſelbſt.

Archipenkos Zeichnungen ſind typiſche Bildhauerzeichnungen, weit mehr, wie etwa die Rodins, weil dieſer nicht in dem eindeutigen Sinne Plaſtiker war wie jener es iſt. Daher ſind auch in den Zeichnungen Archipenkos die Hauptprobleme plaſtiſchen Schaffens, Form- und Raumgeſtaltung, überall greifbar, bald in Löſungen, bald in Verſuchen zu ſolchen. Dabei läßt ſich innerhalb der zeitlichen Folge der Blätter eine Entfaltung von ſeltener Folgerichtigkeit erkennen. 1909: Frau und kniendes Kind. Beginn ſtarker Beſchränkung auf das Plaſtiſch-Wirkſame, Betonung der Gelenkfunktionen, Aufbau vom plaſtiſchen Werke her empfunden, nicht von der Naturbeobachtung aus. Der Raum wird, im Sinne des Reliefs, aus Zonen geſchichtet. 1913: Zwei Körper. Reduktion der Einzelformen bis zur Geometriſierung. Schärfſte Herausſtellung der Gelenkfunktionen. Konſequente Rhythmiſierung, auch in der **dritten** Dimenſion: der Raum wird umfaßt. In der zeitlich parallelen Gruppe „Boxe" iſt dies Moment bereits zu größter plaſtiſcher Wirkung geſtaltet, und das in unſeren Tagen zuerſt von Archipenko, trotz unbewieſener gegenteiliger Behauptungen. Ja, über das Umfaſſen des Raumes hinaus wird gerade bei dieſem Werk ſchon etwas begonnen, was an den Zeichnungen ſelten zu beobachten iſt, an der Plaſtik vom Künſtler ſpäter herrlich vollendet wurde: Raumgeſtaltung durch „Pauſen", durch Aushöhlung der Form: die kleinen



Zeichnung. 1909.

Zeichnung. 1913. Sammlung Bienert.

Alexander Archipenko.

Zeichnung. 1915. Essen, Museum.

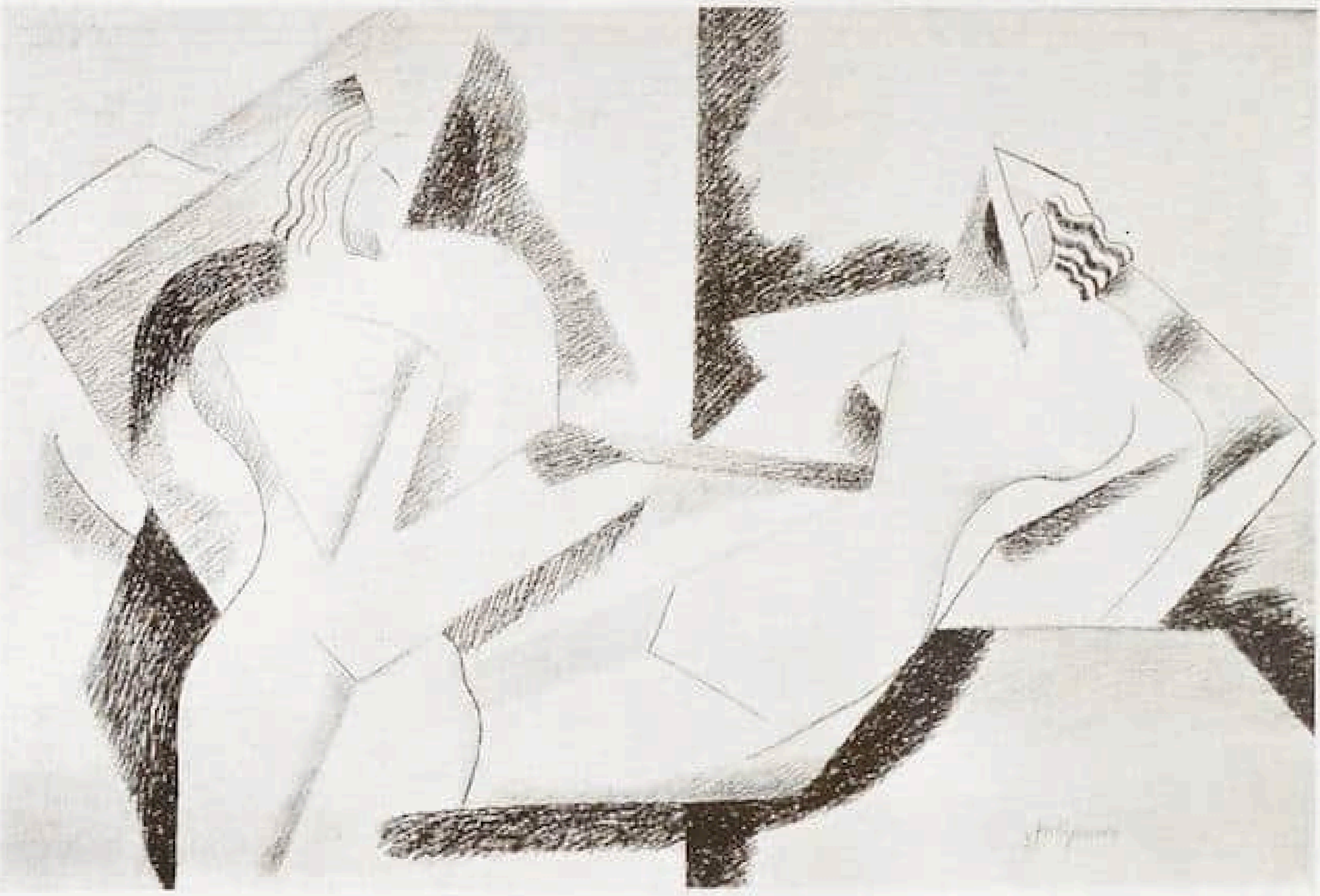
Zeichnung 1918. Berlin, Nationalgalerie.

Alexander Archipenko.

Zeichnung. 1920. Privatbesitz.

Zeichnung, farbig gehöht. 1922.

Alexander Archipenko.



Alexander Archipenko. Zeichnungen. 1920.
Privatbesitz.

Pariser Bronzen von 1915 werden in der Vollkommenheit der gefundenen Lösung unübertroffen bleiben.

1915 schon ein weiterer Schritt zu neuer Freiheit: Die Frau mit dem Tuch. Der Leib als solcher ist stärkstes Erlebnis des Plastikers geworden. Abtastung des Stoffes, bis in die Kleinformen (Zehen). Zugleich aber: Erfühlung des Körpers als innerhalb eines Luftraumes bestehend. Luft ist Raum: auf den Zeichnungen wird der Kontur in gewissem Abstand von Schatten umrahmt, die zwischen sich und den Körper die Atmosphäre bannen. Dies Kunstmittel wendet Archipenko bei seinen „naturalistischen" Zeichnungen noch heute an. Die jüngsten[1] zeigen daneben eine Steigerung der Linienbewegtheit, herbere Formung durch Ablösung vom Stofflichen zugunsten einer größeren Monumentalität.

Zwischen diesen einzelnen Phasen des Gestaltens entstehen immer wieder Blätter, die der vielberedeten Skulpto-Malerei des Künstlers parallel gehen. In ihnen ist die „geometrische" Art von 1915 mit der Konsequenz weiterentwickelt, die überhaupt ein Wesensmerkmal Archipenkos ist. Und es entstehen, manchmal unter Verwendung mehrerer Farben und Töne, so vollkommene Leistungen voller Rhythmik, Formschönheit und Raumgefühl wie die „Zwei Frauen" von 1920 oder die Frau im Oval von 1922.

„Zeichnen können heißt nicht gut zeichnen."

[1] Ein sehr schönes Beispiel davon, eine lithographische Zeichnung, wird das Jahrbuch der jungen Kunst 1923 im Original enthalten.

Neuerscheinungen

Literatur

Fritz E. Loewenstein, Die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister. Ostasiatische Graphik, Bd. 2, herausgegeben von J. Kurth. Verlag C. F. Schulz, Plauen i. V. 1922.

Dem ersten Band der von Kurth herausgegebenen neuen Serie „Ostasiatische Graphik“ ist bereits ein zweiter Band gefolgt; und zwar über die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister. Also auch diesmal wieder wie bei dem Band über den chinesischen Farbdruck die Aufhellung eines bisher wenig bekannten Gebietes. L. ist sich bewußt, wie lückenhaft das mehr zufällig bisher bekannt gewordene Material noch ist und verzichtet daher darauf, „seine Annahmen zu stabilisieren“; statt dessen macht er im einzelnen mit den verschiedenen Blättern bekannt und ordnet sie dem Oeuvre der Meister ein. Bisher sind von 60 Meistern Handzeichnungen bekannt geworden. Einleitend kennzeichnet L. die mit dem Druckverfahren zusammenhängende besondere Art der japanischen Zeichnungen und das hier vorliegende Verhältnis von Skizze und Druck. Es gilt dabei die eigentlichen Skizzen zu den Holzschnitten, einschließlich der verschiedenen Stadien, sowohl von den Probedrucken, an denen auch noch korrigiert worden ist, als auch von den Pinselübungen nach Vorlagen abzusondern. Diese Vorzeichnungen unterscheiden sich von europäischen dadurch, daß sie positiv bleiben, da der Japaner das hauchdünne Papier verkehrt auf den Stock legt und dann zerschneidet. So ist denn auch — wie von Hara — bestritten worden, daß Vorzeichnungen für den Holzschnitt erhalten geblieben wären. L. weist aber darauf hin, daß der Japaner in ausgiebigem Maße mit Pausen arbeitet, teils um die — da der Pinselstrich nicht „auszuradieren“ ist, und daher überklebten — Blätter für den Schneider gebrauchsfertig zu machen, teils auch um die Blätter als Vorlagen zu erhalten. So finden sich verschiedene darauf sich beziehende Signaturen, wie das „fude“ und „gwa“; erstere Bezeichnung gibt gewissermaßen das Imprimatur für das Zerschnitten-werden, während letztere die Vorlage für eine weitere Pause abgibt. So sind z. B. von Utamaro bisher keine Zeichnungen gefunden worden, da er „fude“ arbeitete. Diese Feststellungen sind jedenfalls von großem Wert, zumal dies Thema fast ganz unbeackert geblieben war. Nur Smidt hatte sich vordem mit Handzeichnungen beschäftigt, aber nur in Hinblick auf die Drucktechnik; L. will sie aber um ihrer selbst willen behandelt und gewürdigt wissen. In der Tat geben die Blätter nicht nur gewichtige Aufschlüsse über die Arbeitsweise eines Meisters und über den zeichnerischen Werdeprozeß eines Blattes, sondern sind stellenweise auch von hohem künstlerischen Reiz und einer erstaunlichen zeichnerischen Qualität; von einer Leichtigkeit im Strich, einer Zartheit und Ausdruckskraft der Linien und einer schwebenden Räumlichkeit, die an Zeichnungen unserer eigenen großen Meister erinnert.

Aber es ist bemerkenswert, daß gerade die Zeichnungen derjenigen Meister, die wir als Holzschneider nicht an erster Stelle werten, die stärksten und lebendigsten sind. Vielleicht hängt das damit zusammen, daß von Handzeichnungen aus der Zeit bis Utamaro nur wenig erhalten zu sein scheint, und erst nach dieser Zeit das Material reichlicher fließt. Von früheren Blättern seien hier die Europäerdarstellung von Masanobu genannt, die farbige Tafel von Eisen und die figürlichen Blätter, die L. als Originale des Haranobu bezeichnet. Sharaku enttäuscht wider Erwarten als Zeichner, während Kunyjoshi sich als ein genialer Zeichner erweist. Außer seinen Blättern wären dann noch die des Kyosai zu nennen (das kraftvoll großartige Blatt „Fang eines Taifisches“ und die unheimlich exzessive Gespensterszene) und die des Hokusai, der durch eine entzückende Zeichnung „Mutter und Kind“ besonders überrascht.

Das Buch ist sorgfältig gedruckt und gut ausgestattet. Leider hat es nur einen sehr störenden „Schönheitsfehler“, daß nämlich die sämtlichen Tafelhinweise im Text unrichtig sind, da die beiden farbigen Beilagen wohl im Text nicht aber als Tafeln durchnumeriert sind. Man muß also bei Tafel 1—4 jeweils um eine Nummer, von Tafel 5 an um jeweils zwei Nummern heraufgehen bzw. herunterrücken. Dies kurze Rezept erleichtert dann das Aufsuchen der Tafeln oder Textstellen. Karl With.

Oskar Lang, Die romantische Illustration. Die volkstümlichen Zeichner der deutschen Romantik. Mit über 180 Abb. Einhorn-Verlag, Dachau o. J. (1923).

Das Werk hat nichts mit der üblichen Buchmacherei von heut zu tun. Sein Entstehen hat gute Gründe, die in unsrer Zeit liegen. Es ist wieder eine Zuflucht nach rückwärts, zu Leidensgefährten von damals. Die Romantik ist „nicht eine neue Umformung der durch die Jahrhunderte gepflegten und geprägten Stilformen, sondern . . ., sofern man den Gesichtspunkt der Lebenseinheit als maßgebend in Betracht zieht, der mißlungene Versuch einer solchen“. — Man kann das von einem gewissen Standpunkt aus gelten lassen. Lang findet in seiner knappen Einleitung noch manche ähnlich kluge Formulierung. Im übrigen betont er, weniger einen geschichtlichen als künstlerischen Querschnitt geben zu wollen und legt den Nachdruck darum mit Recht auf einige wenige wichtige Persönlichkeiten: Neureuther, Richter, Pocci, Schwind,

Otto Spekter. Der Verſuch einer Ehrenrettung Poccis als Illuſtrator wird mit ebenſo viel Liebe als überzeugenden Tatſachen unternommen. Der „geniale Dilettant" hat in der Tat manches gezeichnet, was Anſpruch auf dauernde Wertſchätzung erheben darf. Bei Otto Spekter liegt der Fall ähnlich, nur, daß er nicht dilettierte, ſondern als langjähriger Beſitzer einer lithographiſchen Anſtalt eher zuviel des „Handwerks" hatte. Außer von den genannten werden noch Illuſtrationen von Hoſemann, Süß, Alfred Haider, Muttenthaler, Rethel und dem kaum bekannten aber tüchtigen norddeutſchen Friedrich Wilh. Pfeiffer wiedergegeben.

Dem Sammler möge das Buch ein Fingerzeig ſein. Manche Kiſte mit längſt vergeſſenem Jugendtand wird illuſtrierte Kinderbücher bergen, die des Ausgrabens wert ſind. Und für ſehr dankbar hielte ich es, einen ebenſo gut gewählten Band wie den von Lang über die Landſchaftszeichnungen aus der Zeit der Romantik zuſammenzuſtellen, vor allem auch weniger bekannter Künſtler, wie etwa des Theobald von Oër, der als Freund Reinecks auch zu den Illuſtratoren von deſſen „Liedern eines Malers uſw." gehörte. Denn ſo zähe ſolche Künſtler wie der genannte in ihren großen Hiſtorienbildern auftreten, ſo friſch und lebendig ſind ſie oft in ihren Landſchaftszeichnungen. Leicht freilich dürfte das Zuſammentragen des zum großen Teil noch in Privatbeſitz verſteckten Materials nicht ſein. Wieſe.

Meister der Graphik, herausgegeben von Dr. Hermann Voss. Bd. I: Jacques Callot. Von Hermann Nasse. Mit einem Titelbild und 98 Abbildungen auf 45 Tafeln in Lichtdruck. II. Auflage. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1922.

Die zweite Auflage des trefflichen Werkes unterſcheidet ſich ſachlich nicht ſehr von der erſten. Naſſe hat den Text umgearbeitet, aber ſeine Schreibart und Unterſuchungsweiſe ſind die gleichen geblieben. Dagegen hat der Band äußerlich an Stattlichkeit noch gewonnen; der Verlag von Klinkhardt & Biermann hat nichts geſpart, um dieſes Lieblingsunternehmen hervorzuheben, das nun wieder ſtark gefördert werden ſoll. Die Ausſtattung iſt eine ſehr würdige, ja eine opulente, Druck und Papier ohne Tadel, wie die ſcharfen Abbildungen in Lichtdruck, die einen vortrefflichen Überblick über des Meiſters Schaffen erlauben. Der Verlag verdient aufrichtigen Dank für die gute und gut durchgeführte Idee, das Werk von Graphikern zu reproduzieren und beſchreiben zu laſſen; zumal ja Kupferſtiche das dankbarſte Material für die Reproduktion bilden. Naſſe gibt eine gute Überſicht über Leben und Schaffen des Meiſters und als Hauptteil eine breit ausgeſponnene Beſchreibung ſeiner Blätter und Folgen. Vielleicht wäre eine gedrängtere Kürze empfehlenswerter geweſen und eine überſichtlichere Würdigung der äſthetiſchen und ſtilkritiſchen Seiten des Themas an ihrer Stelle; man vermißt häufig die ſtarke Hand des Führers, der ſich allzu ſehr in ſtofflichem Detail verliert und einen eigentlichen Weg nicht immer innehält. Zum Teil mag das durch die Art des dargeſtellten Künſtlers ſelbſt erklärbar ſein; der gewünſchte Umfang des Buches ließ ſich wohl nur auf die Weiſe erreichen. Graphiker bieten eben der monographiſchen Schilderung nicht viel Angriffsfläche, wenn man ſie beſchreibend behandeln will. Es würde aber den Bänden gar nichts ſchaden, wenn der Text bedeutend eingeſchränkt würde zugunſten der Überſehbarkeit und Leslichkeit. Im übrigen aber iſt, wie geſagt, dem Buche und dem Unternehmen nur weiteſte Verbreitung zu wünſchen, damit die Schätze unſerer Kupferſtichſammlungen fruchtbringender auch für ein weiteres Publikum gemacht werden, wie es der Herausgeber Dr. Voß im Vorwort als Zweck der Sammlung bezeichnet. Paul F. Schmidt.

Ludwig Kaemmerer: Kaethe Kollwitz. Griffelkunst und Weltanschauung. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Seelen- und Gesellschaftskunde. Emil Richter, Verlag, Dresden.

Kaemmerer iſt ein Miterlebender der Sphäre, aus der die Kunſt der Kollwitz erwuchs, auch im zeitlichen Sinne. Das gibt ſeiner Arbeit das Gepräge und im weſentlichen den Wert. Das Kollwitzbuch konnte ſie noch nicht werden, dazu ſind Künſtlerin und Zeit noch zu — jung. Aber aus der wahrhaftigen Verehrung Kollwitzſcher Kunſt durch den Verfaſſer erwuchs ein Werk voller bedeutſamer Fingerzeige zum Weſen dieſer Kunſt. Worin es beſteht? Gewiß (mit Kaemmerer) in mindeſtens ebenſo großem Menſchen- als Künſtlertum. Mit Recht werden als Klänge von gleicher Tonhöhe und verwandter Rhythmik die Namen Munchs und Barlachs genannt. Und — wird es auch, aus Pietät für den Kameraden mit ſeinen unſtreitigen Verdienſten nicht ausgeſprochen — der Stern Klingers muß verblaſſen vor dem der Frau; und darum ſollte es nicht geſchehen, daß man nebeneinander lieſt: Rembrandt, Goya, Klinger! Ein Vergleich zwiſchen der Leiſtung des Mannes und der Frau — am künſtleriſch Erreichten gemeſſen — würde hier beſonders fruchtbar werden und hätte trotz allem nicht geſcheut werden ſollen. Wo das Herz den letzten Strich ſetzte und wo der Verſtand, iſt nicht mehr zweifelhaft. — Das Buch iſt ſchön und ſorgfältig gedruckt (von Hegner in Hellerau), die 54 Abbildungen ſo gewählt, daß aus ihnen neben dem ureignen Weſen Kollwitzſcher Geſtaltung auch die Momente ablesbar ſind, die es äußerlich irgendwie bilden halfen. Vielen, das iſt gewiß, wird Kaemmerers Buch dem Begriff Kollwitz erſt den Inhalt geben. Wieſe.

66 Etchings by members of the Print Society. Mit Einleitung von Kineton Parkes, herausgegeben von E. Hesketh Hubbard. Verlag der Print Society. London 1923.

Diese bereits gemeldete zweite Publikation der Print Society (Cic. 1923, S. 350) liegt uns nunmehr vor. Sie ist gut gedruckt, schön in ihrem einfach-vornehmen Äußeren. Die Autotypien sind zum größten Teil gelungen. Das Dargebotene berührt uns Heutige in Deutschland wie etwas längst Vergangenes: gute Schule — aber eben Schule — der vorletzten Generation, hier noch immer mit der englischen Virtuosität im Technischen, der Vorliebe für die Landschaft. Jedes Blatt ist wahrhaft solid, kitschig kaum eines zu nennen. — Liebenswürdig, unterrichtend und von echtem Sammlergeist getragen ist die Einführung von Parkes. Er beleuchtet das Sammelgebiet der Graphik von den verschiedensten Gesichtspunkten, die den Sammler interessieren, rät und warnt, wie nur ein Sammler, ja, man möchte fast sagen, nur ein englischer Sammler es kann. W.

Kostbare Drucke

Graf A. K. Tolstoi, Die Familie des Vampirs. Mit Lithographien von Rudolf Schlichter. Orchis-Verlag, München 1923.

Die literarische Leistung bleibt bei diesem Buch weit hinter der illustrativen zurück. Es gibt packendere Vampir-Geschichten. Schlichters getönte Lithos aber gestalten das Thema mit einer Eindringlichkeit, daß das Unheimliche wirklich gruseln macht. Zu dieser Wirkung fließen Zeichnung, Komposition und nicht zuletzt die Kolorierung in völlige Einheit zusammen. Wenn alle Orchis-Drucke eine so glückliche Interpretation mit Feder und Pinsel erfahren, dürften sie bald nicht nur in den Reihen der Bibliophilen weite Verbreitung finden. W.

Ferner erschienen:

Honoré de Balzac, Paz. Mit 23 Lithographien v. Max Neumann. Format 18×12½ cm. Druck in Bodoni-Antiqua.

A: I—L, in handgeb. handvergoldetem Saffianbd. nach Entwurf von Frieda Thiersch, München. Grdpr. M. 75.—. B: 1—100, in handgeb. Hlbldrbd. Grdpr. M. 30.—. C: 101—350, in handgeb. Pappbd. mit lithogr. Überzug. Grdpr. M. 20.—. 9. Phantasus-Druck.

Phantasus-Verlag, München.

Die Drucke des Bücherwinkels.

1. Druck: Defoe, Robinson Crusoe. Mit 21 Originalrad. von F. Heubner. Vergriffen.

2. Druck: Balzac, Die Chouans. Mit 60 Originallithographien von F. Heubner.

3. Druck: Die Nachtwachen des Bonaventura. Mit 17 Originalrad. von Bruno Goldschmitt. In Vorbereitung.

4. Druck: Eichendorff, Dichter und ihre Gesellen. Mit etwa 45 Originallithographien von R. v. Hoerschelmann. In Vorbereitung.

Der Bücherwinkel, München.

Annette von Droste-Hülshoff, Die Judenbuche. Mit 10 Radierungen von Heinrich Nauen. Num. Ausg. von 250 Expl., signiert. Format 14×20 cm.

A: 1—50, a. Bütten in Gzpgm. Grdpr. M. 150.—.
B: 51—250, a. Bütten in Hlbpgm. Grdpr. M. 75.—.
25. Flechtheim-Druck.

Querschnitt-Verlag, A.-G., Frankfurt a. M.

Goethe: Totentanz- und Hochzeitslied. Ein radiertes Buch von Oscar Graf, München, enthält 24 Radierungen und 4 radierte Schriftplatten. Plattengröße 19×13 cm.

5 Expl. ganz auf Pgm. vom Künstler gedruckt von den unverstählten Platten; A: 1—20, auf Handjapan vom Künstler gedruckt, in Marokkinldrbd. handgeb. von Frieda Thiersch. Grdpr. M. 240.—; B: 21—50, auf deutschem Büttenpapier in Kalbspgm. handgeb. von Frieda Thiersch. Grdpr. M. 170.—; C: 51—110, auf deutschem Kupferdruck-Japan in Hlbpgm. geb. Grundpreis M. 120.—. Außerdem vom Hochzeitslied allein 40 weitere Expl. Grdpr. M. 75.—.

Bestellungen an Prof. Oscar Graf, München, Georgenstraße 30.

Hermann Hesse, Knulp. Mit 16 Steinzeichnungen von Karl Walser.

360 Expl. in Hlbfrz. Numeriert und von Walser sign.

S. Fischer, Verlag, Berlin.

E. T. A. Hoffmann, Musikalische Novellen. Mit sechs Radierungen von Ernst Oppler. VIII. Tillgnerdruck.

A: 1—20, in Gzpgmbd. geb. a. Japan; B: 21 bis 120, in Gzldrbd. geb. a. Bütten. Alle Rad. sign.; C: 121—300, in Hlbldrbd. geb. a. Bütten, einmal sign.

Hans Heinrich Tillgner, Verlag, Berlin.

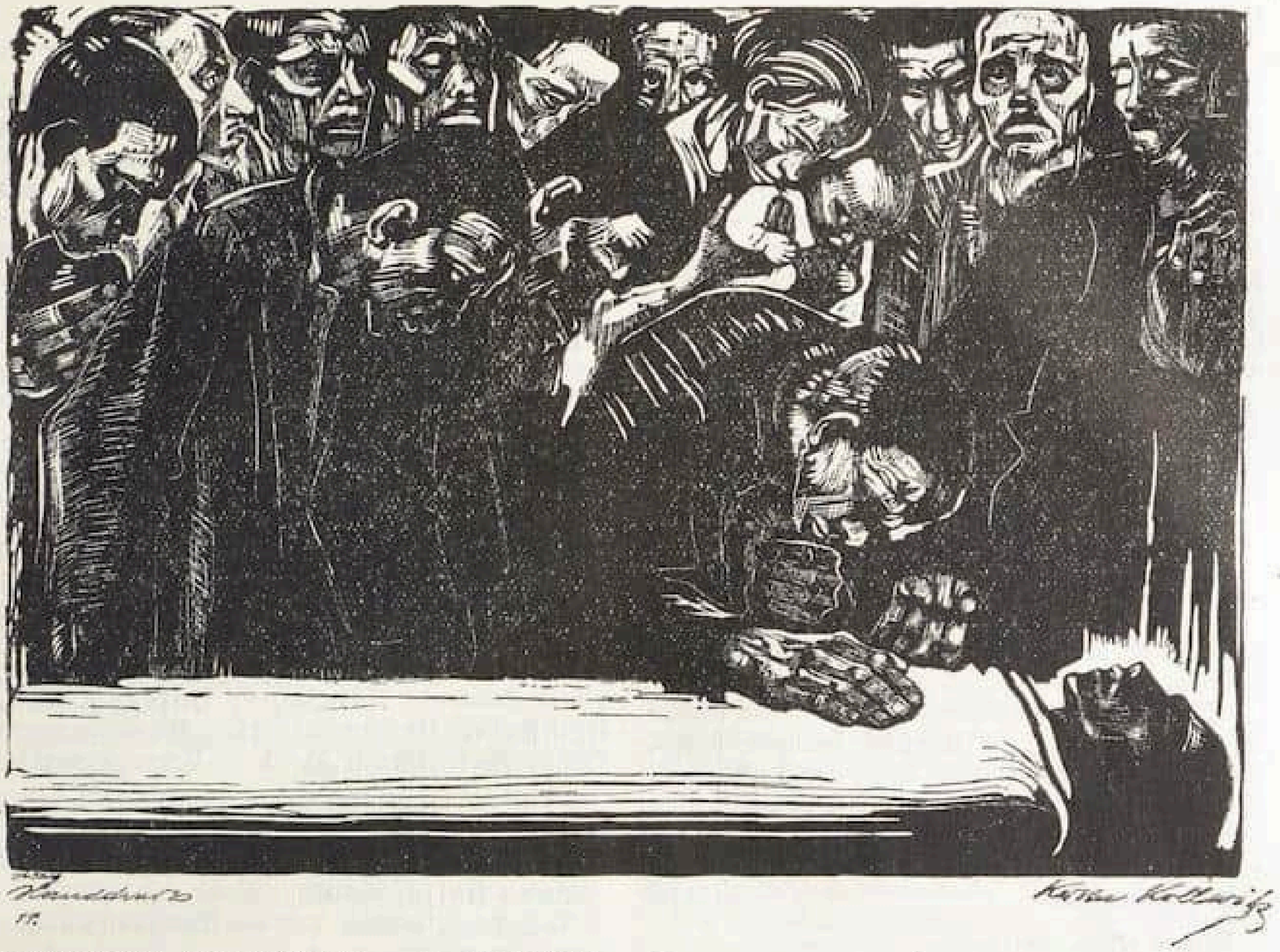
Katalog der Salzburger Internationalen Schwarz-Weiß-Ausstellung. Veranstaltet von der Künstler-Vereinigung „Der Wassermann". Enthält Originalgraphik von Faistauer, Großmann, Harta, Jungnickel, Kubin, Rössing, Scharff, Seewald und Zimpel. Druck: Österreichische Staatsdruckerei. Einmalige Aufl. von 700 Expl.

1—100 als Vorzugsausgabe mit einer Original-Radierung von Egon Schiele. Sämtliche Blätter dieser Ausgabe signiert.

Rikola-Verlag, Wien/München/Leipzig.

Else Lasker-Schüler, Theben. Gedichte und Lithographien. Text und Bilder von der Verfasserin auf den Stein gezeichnet. Num. Ausg. in 250 Expl. Format 25×32 cm.

A: 1—50, in hellgrauer Seide. Sämtliche Bilder



handkoloriert. Grdpr. M. 150.—. B: 51—250, in dunkelblau Leinen. Grdpr. M. 75.—. 24. Flechtheim-Druck.

Querſchnitt-Verlag, A.-G., Frankfurt a. M.

Alexander Puſchkin, Pique Dame. Mit 25 Lithographien von Kurt Werth. Format 20×15 cm. Druck in Walbaum-Antiqua.

A: I—L, in handgeb. Gzpgmbd. Grdpr. M. 28.—. B: 1—300, in handgeb. Hlbldrbd. Grdpr. M. 18.—. C: 301—500, in handgeb. Pappbd. mit lithogr. Überzug. Grdpr. M. 10.—. 7. Phantaſus-Druck.

Phantaſus-Verlag, München.

Maurice Raynal, Der Boxer und ſein Schatten. Mit Radierungen von Picaſſo. In Vorbereitung.

Querſchnitt-Verlag, A.-G., Frankfurt a. M.

Shakeſpeare, Venus und Adonis. Mit 16 Radierungen von Karl Walſer. In Vorbereitung.

Querſchnitt-Verlag, A.-G., Frankfurt a. M.

Hans Siemſen, Das Tigerſchiff. Novellen. Mit 10 Kaltnadelrad. von Renée Sintenis. In Vorbereitung.

Querſchnitt-Verlag, A.-G., Frankfurt a. M.

Graf A. N. Tolſtoi, Die Liebe. Ein goldenes Buch. Übertrag. von Joh. v. Guenther. Mit Gelatine-Rad. von M. E. Wrede.

Gold-Pappbd. Grdpr. M. 4.80, Hlbpgm. M. 10.—. 1—50 num. u. ſign. in Hlbldr. M. 18.—.

Orchis-Verlag, München.

Mappenwerke

Bauhaus-Drucke. Neue Europäische Graphik. Fünfte Mappe. Deutsche Künstler. Herausgegeben und hergestellt vom Staatl. Bauhaus in Weimar. Zu beziehen durch den Verlag Müller & Co., Potsdam.

Auf Idee und Aufbau der Mappenfolge, der dieſe Mappe angehört, bin ich ſchon früher eingegangen[1]. Mit Genugtuung darf man angeſichts dieſer neuen Veröffentlichung feſtſtellen, daß Qualität der Ausſtattung und des Inhaltes durchaus auf der Höhe der erſten zwei Mappen ſtehen. Erneut ſei auf den Schrifttitel hingewieſen, der nicht nur originelle Buchſtaben aufweiſt, ſondern eine ſtarke und künſtleriſche Einheit, die heut auf dieſem Gebiet nicht alltäglich iſt.

Die Mappe enthält 13 Blatt, und zwar: eine Radierung von Beckmann, Holzſchnitte von Heckel, Kirchner, Pechſtein und Schmidt-Rottluff, Lithographien von Burchartz, Gleichmann, Grosz, Kokoſchka, Kubin, Menſe und Scharff und einen Linoleumſchnitt von Rohlfs. Die einzelnen Arbeiten ſind durchweg von bedeutender Qualität, von den Künſtlern (die alle ihren Beitrag dem Bauhaus ſchenkten) ausgezeichnet gewählt, vielleicht bis auf die Lithographie eines Knienden von Scharff. Sie iſt bei aller Könnerſchaft im Plaſtiſchen mehr intereſſant als gut durch die deutlichen Reflexe,

[1] Cicerone 1922. S. 169.

die hier Lehmbrucks und Archipenkos Werk werfen. — Die beſcheideneren Talente unter den Vertretenen, wie Burchartz, Gleichmann und Menſe, überbieten ſich diesmal mit ihren Leiſtungen ſelbſt. Die Häupter der Brücke — Nolde fehlt leider — haben bezeichnenderweiſe Holzſchnitte geliefert, die an Größe und Ausdrucksgewalt der Form hinter den Frühwerken der Gruppe nicht zurückſtehen (übrigens zum Teil ältere Arbeiten ſind). Beſonders hervorzuheben iſt unter ihnen der männliche Kopf von Kirchner, ein Linienorganismus von unerhörter Lebensenergie. — Den geradezu zärtlich hingezeichneten Mädchenkopf von Kokoſchka wird mancher für die größte Koſtbarkeit der Mappe erklären, er iſt in der Tat von ſuggeſtiver Schönheit des Pſychiſchen. Und — wieder ein Kopf, offenbar ein Porträt: man wird die große Zahl von Köpfen in dieſer Mappe nicht als Zufälligkeit anſehen dürfen.

Wenn die letzten beiden Mappen, die romaniſche und ſlawiſche Künſtler bringen ſollen, unter gleich glücklichem Stern wie die vorliegende ſtehen, wird Europa mit dieſen Proben künſtleriſchen Könnens von heute mehr Ehre einlegen, als man unſerer Zeit noch immer gemeinhin zutraut. Wieſe.

Ferner erſchienen:

John Dähmcke: Oberon. 20 Radierungen.
A: I—XV, Handdrucke des Künſtlers auf echtem Japan. Mit je einem Original-Aquarell. Grundzahl M. 1000.—. B: 1—60, Handdrucke des Künſtlers auf echtem Büttenpapier. Grundzahl M. 750.—. Schlüſſel der Kunſtverleger. Erſcheint in 2 Teilen, Juni und Ende 1923. A in Pergament-, B in Hlbpgm.-Mappe.
Amsler & Ruthardt, Berlin.

Sepp Frank: „Venedig". 10 Radierungen.
A: 1—50 auf Japan mit Rem. num. und ſign. Pl.-Gr. ca. 30×40 cm, in Halbledermappe. Subſkriptionspreis: G.-Z. 670.—. B: 51—150 auf Bütten num. und ſign. Pl.-Gr. ca. 30×40 cm in Halbpergamentmappe. Subſkriptionspr.: G.-Z. M. 420.—. bis 15. 6.
„Bavaria" Verlag f. moderne Graphik, München.

Herbert Gurſchner: Farbige Holzſchnitte.
Bisher erſchienen Serie I u. II. Eine III. Serie folgt.
Emil Richter, Verlag, Dresden.

H. Kaetelhoen, Arbeit. (Induſtriegebiet-Graphik.)
I. Folge: 12 Rad., Holzſchn. und Lithogr. auf Bütten in Mappe. Ausgabe D 150 Expl. Im Winter erſcheint die II. Folge, im Herbſt 1924 die III. Folge.
Bücherſtube Severin, Eſſen.

Loulou Albert-Lazard: Montmartre. 12 Originallithographien.
In Hlbl.-Mappe M. 80.—, in Seid.-Mappe 120.—.
Guſtav Kiepenheuer, Verlag, Potsdam.

Handzeichnungen Holländiſcher Meiſter.
Aus der Sammlung Dr. C. Hofſtede de Groot im Haag. Neue Folge. Vierzig ausgewählte Zeichnungen Rembrandts, ſeines Kreiſes und ſeiner Zeit in Farbenlichtdruck in Originalgröße herausgegeben von Profeſſor Dr. Felix Becker. Mappenentwurf von Profeſſor Walter Tiemann. Größe der Tafeln 50×36 cm.
Bernhard Tauchnitz, Verlag, Leipzig.

Adolf Oberländer: Zehn Federzeichnungen.
Plattengröße ca. 25×35 cm, Mappengröße 45×60 cm. A: Nr. 1—150 auf echt Japan, jedes Blatt ſigniert. B: Nr. 151—500 auf handgeſchöpft Bütten, Druckvermerk vom Künſtler gezeichnet.
Braun & Schneider, München I.

Die Schaffenden. Eine Zeitſchrift in Mappenform. Herausgeber Paul Weſtheim.
1. Lieferung des 4. Jahrgangs. Enthält Blätter von: Czobel, Feininger, Hofer, Kubin, Pechſtein, Guſtav Wolff. Normalausgabe Grdpr. vierteljährlich M. 40.—. Vorzugsausgabe M. 55.—.
Euphorion-Verlag, Berlin-Charlottenburg.

Karl Walſer: 16 Steinzeichnungen zu Hermann Heſſe, Knulp.
50 Expl. a. Bütten mit der Handpreſſe abgezogen, ſigniert.
S. Fiſcher, Verlag, Berlin.

Angekündigt:

Die Keſtnermappen. Herausgegeben von Dr. Eckart von Sydow. I. Mappe: El Liſſitzky, Trounen (Konſtruktionen). II. Mappe: Schmitt-Rottluff, Fiſcher. III. Mappe: Kaus, Köpfe und Akte. IV. Mappe: Martel Schwichtenberg, Aus Pommern. V. Mappe: W. R. Huth, Artiſten. VI. Mappe: Moholy-Nagy, Konſtruktionen.
Jede Mappe enthält ſechs ſignierte Originallithographien und erſcheint in einer einmaligen Auflage von 50 numerierten Exemplaren.
Ludwig Ey, Verlag, Hannover.
Wir kommen nach Erſcheinen auf dieſe intereſſante Folge zurück.

Einzelblätter

Neue Graphik aus dem Verlag Heinrich Staadt

Das Graphiſche Kabinett Heinrich Staadt in Wiesbaden bringt neuerdings wieder eine Anzahl Radierungen in eigenem Verlag heraus. An erſter Stelle ſtehen zwei neue Blätter von Sepp Frank „Straßburger Münſter (Portal)" und „Ulmer Münſter (Portal)", beide von ganz ausgezeichneter Schönheit. Architekturporträts, geſteigert zum Typus mittelalterlichen Sakralbegriffs. Frank ſteht zur Gotik in einem beſonderen Verhältnis. Er gibt ſich ihr mit ſchrankenloſer Einfühlung hin, ohne einen Augenblick auf

sein Herrenrecht als Schöpfer zu verzichten. Er kennt ihr Geheimnis. Er weiß, daß ihr Linearismus, an dem sich die Romantik begeisterte, nur ein Teil ihres Wesens ist, daß ein mehreres im Rhythmus von Licht und Schatten liegt. Er fühlt „die erhabene Hysterie der Gotik" (Worringer), ihr weihrauchumwehtes Pathos der Verklärung, die Glut ihrer Mystik. Das Ulmer Münsterportal gab ihm Anlaß zu einer Architekturphantasie, die wie eine Bachsche Fuge dahinströmt. Der zwischen die Turmwände eingeklemmte Portalbau mit seiner dämmrigen Vorhalle und dem Vorsatz der dünnen Pfeiler ist ein Motiv heißblütiger Gotik. Frank faßt es zu einer viebrierenden Fläche zusammen und spielt darauf wie auf einer Harfe. Ein Allegro majestoso umarmenden Lichtes und jagender Schatten, deren Flucht ins Innre in purpurner Finsternis endet, mystischer Nacht, aus der Steinwerk in abgebrochenen Akzenten dämonisch hervorleuchtet.

Wird hier in fesselndem Gegenspiel zur flächigen Behandlung der Blick nach innen gespannt, so bringt das mächtige Aufrollen der Gewändemassen im „Straßburger Münster (Portal)" alle Wirkung nach außen. Licht und Schatten treffen in ungeheuren Maßen gigantisch aufeinander wie die Gegensätze von Himmel und Hölle. Franks Architekturblätter wiegen die ganze Literatur über den gotischen Gedanken auf...

Drei Blätter von Willi Geiger, „Fähnrich" und „Jungfrau", letzteres in zwei Fassungen, zeigen den Meister in der Steigerung großzügigen Stiles weiterschreitend. Das Geschmeidige und Aufgelockerte der Kontur wird immer reizvoller. Orlik bringt Blätter aus seiner Pariser Zeit, darunter besonders „Pascin zeichnend" von geistvoller Prägnanz.

An weiteren Neuerscheinungen sind zu nennen Radierungen von Slevogt, Pottner, Struck, Lesser Ury und Wolff-Malm. M. E.

Hermelin-Verlag, Ulm. Neuerscheinungen:

Max Beckmann: Tanz. Rad. 19×29 a. Bütt.

Ders.: Königinbar II. Rad. 24×29 a. Bütt.

Alfred Kubin: Waldgespenst. Lith. Blgr. 34×25 a. d. Jap.

Max Pechstein: Badende. Rad. 15×30 a. d. Jap.

Ders.: Heimkehrende Fischer. Rad. 25×30 a. Bütt. Je 50 signierte Abzüge.

Edwin Scharff: Sechs Radierungen. 15 Expl. in Hlbpgm.-Mappe.

Zugleich bringt der Verlag eine kleine, einfach aber vornehm ausgestattete Mappe mit Wiedergaben von bei ihm erschienener Graphik heraus. Übersieht man das Verzeichnis und sichtet man die Blätter selbst, dann muß man dem jungen Verlage nachrühmen, daß er während seines halbjährigen Bestehens nicht nur eine ansehnliche Zahl, sondern vor allem durchweg qualitätvolle Blätter veröffentlicht hat. Besonders hervorzuheben sind die Radierungen Beckmanns, Leistungen eines elementaren graphischen Gefühls. Pechstein ist heute mit Auswahl zu genießen. Die „Badenden" von ihm stehen in ihrer Frische auf der Höhe seiner frühen Arbeiten. Von Scharffs Kaltnadelblättern ist das „Liebespaar" eine so einheitliche plastische Komposition wie die „Kampfszene" eine Zeichnung von geradezu altmeisterlicher Haltung. Heubner ist nicht jedermanns Sache, J. Müller-Steiner aus den wenigen Proben noch nicht zu beurteilen. Ein Schwarzweißblatt von absolut reinem Klang ist Seewalds Holzschnitt Capoliveri (s. Abb.). W.

Ferner erschien:

Felix A. Harta: Porträt Schreker. Orig.-Lith. (40×57 cm.) Einmal. Aufl. 100 Abz. Von beiden Künstlern signiert.
Rikola-Verlag, Wien.

Ausstellungen

Leipzig. Im Kunstverein ist zur Zeit eine Ausstellung graphischer Arbeiten von Lyonel Feininger. Sie läßt durch eine ausgezeichnete Wahl des Besten und Charakteristischen einen selten klaren Einblick in das Wesen Feiningerschen Schaffens gewinnen. Wobei als wichtigstes Ergebnis zu betonen ist, daß Feininger keineswegs über so wenige Register verfügt, wie es manchmal den Anschein hat, ferner, daß trotzdem eine einheitliche Entfaltung seiner persönlichen Art schon von der Frühzeit an verfolgbar ist. In diesen frühen Arbeiten spielt neben dem Sinn für kubisches Bauen ein solcher für Humor eine interessante Rolle. Die Plattensignatur Leinoel Einfinger ist bezeichnend dafür. Unverkennbar ist zugleich die illustrative Begabung, die aus den frühen Radierungen spricht. Daneben zeigen sie ein technisches Können und ein Erreichen von „Stimmungswerten" im impressionistischen Sinne — in den „Marinen" so fein wie Turner —, daß die Phrase vom Nichtzeichnenkönnen davor auch den hartnäckigen Leugnern im Munde stecken bleiben dürfte. — Der kubistische Aufbau ist, wie gesagt, schon früh zu beobachten. Er bewegt sich — noch heut — zwischen zwei Polen: der rein linearen Konstruktion und der „naturalistisch" gefügteren. Nach beiden Richtungen hin werden vollkommene Lösungen gefunden. Die ganz mit dem Lineal gezogene Federzeichnung von 1923: Timmenroder Strand ist in jeder Beziehung stichhaltiges Kunstwerk, der „Landungssteg" (1923) die unübertreffliche künstlerische Verkörperung einer schwankenden Situation. — In neueren Aquarellen bannt Feininger durch tupfenartig verlaufende starke Farbflecke oft athmosphärische Zustände von überraschender Greifbarkeit. W.

Zürich. Im Kunstsalon Wolfsberg ist eine Ausstellung englischer Graphik eröffnet worden. Sie trägt offiziellen Charakter und wurde

vom Board of Trade und vom British Muſeum durchgeführt. Die 2000 Blatt, von denen 400 aushängen, während der Reſt in Mappen aufliegt, geben ein ausgezeichnetes Bild der beſonders durch techniſches Können hervorragenden engliſchen Graphik vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Die Ausſtellung dauert zwei Monate.

Der Markt

Berlin-Wilmersdorf. Das Antiquariat Emil Straßberg verſendet Katalog IV, in dem den Graphikſammler eine Reihe Handbücher und illuſtrierter Werke intereſſieren dürften. — Liſte V enthält 63 Nummern Kupferſtiche und moderne Graphik, darunter eine ſignierte Lithographie von Lehmbruck.

Dresden. v. Zahn & Jaenſch. Katalog Nr. 303. Graphik des 16.—19. Jahrhunderts. Katalog mit 396 Nummern. Vorzüglicher Druck. Viele gute, auch alte Blätter, ſo von Aldegrever, Dürer, den Behams; frühe Lithographien uſw.

Frankfurt a. M. Joſeph Baer & Co. Lagerkatalog 695: Incunabula typographica. Reich ausgeſtattet und illuſtriert. Wir kommen demnächſt auf dieſen wichtigen Katalog noch näher zurück.

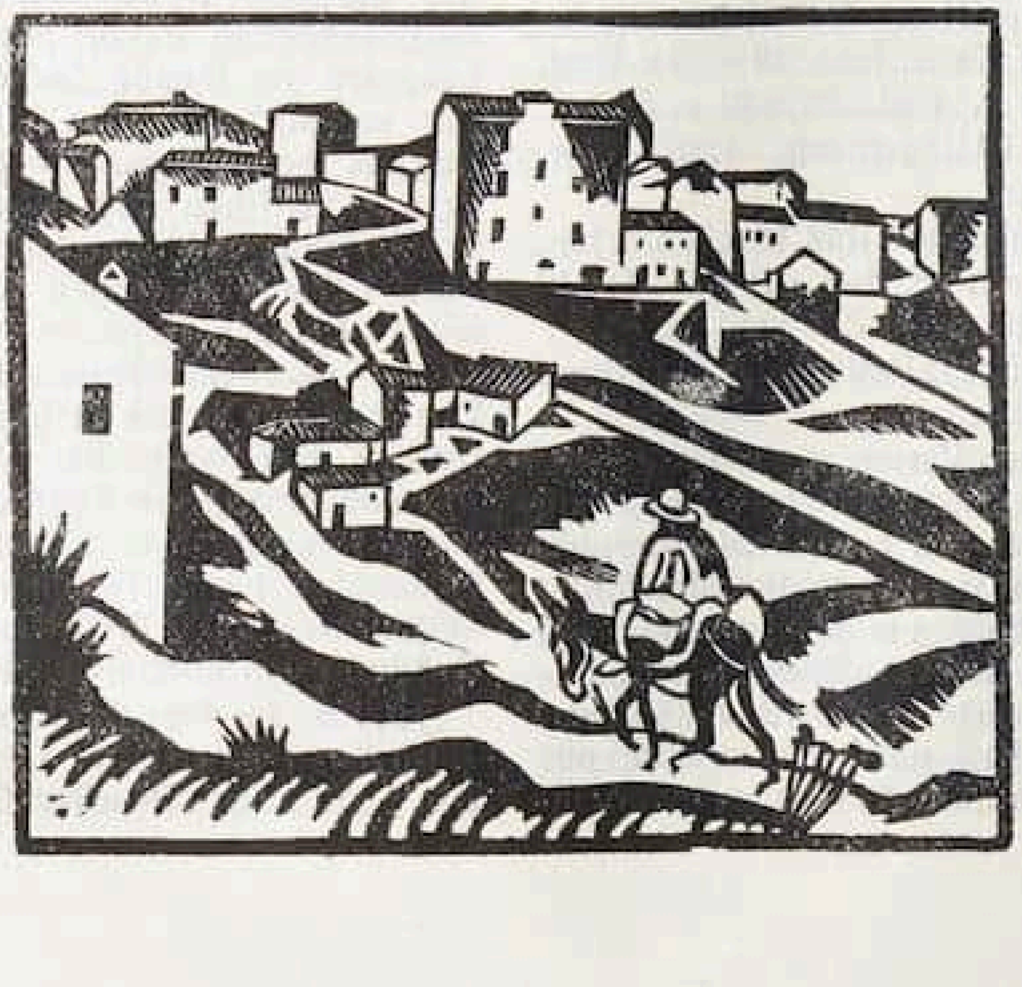
London. Maggs Bros. Katalog Nr. 436: Engravings and drawings. Er enthält, wie alle Kataloge der Firma, wieder viel koſtbares Material. Die Porträtſtiche ſtehen, dem engliſchen Geſchmack entſprechend, im Vordergrund. Daneben werden Blätter mit Genre- und Sportſzenen, Städteanſichten uſw. angeboten. Für uns ſind die beigefügten Preiſe als „wertbeſtändig“ von beſonderer Bedeutung. Einige ſeien daher genannt. Es koſten: „Smith-Peters, Bildnis der Lady Eliſabeth Compton £ 92 10 s. Aldegrever, Maria a. d. Mondſichel (B. 50) £ 9 9 s. H. S. Beham, Leda (B. 112) £ 5 5 s. Dürer, Das große Streitroß (B. 97) £ 31 10 s., der Melanchthon (B. 105) £ 15 15 s., die Madonna mit dem Apfel (B. 101) £ 12 12 s. Rembrandt, Verkündigung an die Hirten (Middleton 191) £ 42. Eine Landſchaftszeichnung Turners £ 10 10 s.

München. Bücherſtube am Siegestor. Verzeichnis Nr. 63: Deutſche Illuſtratoren. Vierzig Jahre deutſche Buchkunſt von Max Klinger bis zur Gegenwart. 385 Nummern. — Ausgezeichnete und reiche Auswahl moderner illuſtrierter Bücher, darunter viele geſchätzte Illuſtratoren, u. a. Barlach, Corinth, Gaul, Goldſchmitt, Großmann, Klinger, Kubin, Liebermann, Maſereel, Meid, Meſeck, E. Preetorius, Schultheiß, Seewald, Slevogt, Thylmann, Walſer.

München. Das Antiquariat Fritz Lehmkuhl, Leopoldſtraße 23, verſendet ſein Antiquariatsverzeichnis 1: Kunſtwiſſenſchaft: Architektur, Malerei, Plaſtik, Kunſtgewerbe, Muſik, Verlagswerke, und „beginnt damit den Vertrieb ſeines ſeit Jahren in ſorgfältigſter Wahl geſammelten Antiquariatslagers.“ — Der Katalog iſt in der Tat nicht nur reichhaltig, ſondern verrät deutliches Streben nach Qualität des Gebotenen. Er enthält 1102 Nummern. Ein zweites Verzeichnis ſoll in Kürze folgen und vor allem illuſtrierte Bücher (Richter, Pocci, Doré uſw.) enthalten.

Zu den Abbildungen

Der Holzſchnitt von E. L. Kirchner (S. 613) gibt in ſtarker Verkleinerung das in der fünften Bauhausmappe enthaltene Blatt des Künſtlers wieder. Das Kliſchee zu dem Holzſchnitt von Kaethe Kollwitz: Gedenkblatt für Liebknecht (S. 617) ſtellte der Verlag Emil Richter, Dresden, aus dem Buche von Ludwig Kaemmerer, das zu dem Holzſchnitt von Rich. Seewald: Capoliveri (S. 620) der Hermelin-Verlag in Ulm zur Verfügung.



Sammlungen

Die Heckel-Fresken in Erfurt

Eine besondere Überraschung bot die Eröffnung des Heckelraumes, die am 16. Juni stattfand. In aller Stille ist hier ein Werk herangereift, auf das Erfurt mit Recht stolz sein kann und das in dieser Art keine andere Stadt Deutschlands besitzt. Direktor Kaesbach hatte Erich Heckel einen größeren, an die Große Halle im Erdgeschoß anschließenden Raum zur Verfügung gestellt, den der Meister im Laufe des vorigen und dieses Frühjahrs völlig mit monumentalen Fresken ausgeschmückt hat. Daseinsstufen möchte der Maler sein Werk am liebsten nennen, wenn es überhaupt einen Namen tragen soll, da alles Gedankliche und Symbolische ihm doch nur von sekundärer Bedeutung ist. Betritt man den Raum, so fällt der Blick zunächst auf die große Wand links, die mit zwei schmalen, angrenzenden Streifen zu einer Einheit zusammengefaßt und als Hauptstück gedacht ist. Über einem wundervoll lebendigen und farbenreichen Blumenfries mit arbeitenden Gestalten erhebt sich auf einem Wiesenhügel vor ragender Hochgebirgswand in der Mitte die Gruppe eines alten Lehrers mit jungem Knaben, dunkel gegen schneeiges Firnweiß abgestellt. Rechts davon stehen zwei Jünglinge, links drei reife Männer, in einfachem Dasein gegeben, ohne besondere Aktion. Den drei Lebensaltern, die hier verkörpert sind, entsprechen die drei Gestalten im Fries: säend, grabend, erntend. Dieser Welt des Mannes gegenüber erhebt sich auf der entgegengesetzten Wand das Reich der Frau: in der Mitte die Mutter, eine große, ernste, feierliche Gestalt mit einem Knäblein an der Hand, das dem von den Bergen kommenden Sturzbach fröhlich zujauchzt. In dem hellen Klang von Rosa, Gelb, Weiß und Hellblau ist das Gefühl heiterer, ungetrübter Kindheit wunderschön eingefangen. Unten wird die Quelle zum Strom, der an bunten Gestaden vorüberfließt — Erfurt mit Dom und Severi tauchen auf — und sich ins Meer ergießt. Zwei Frauengestalten am Gestade links und eine junge Mutter mit kleinem Mädchen im Walde rechts schließen das Bild seitlich ab. Lebenslust und Daseinsfreude treiben ihr Spiel in dem kleinen Feld über der Tür: Badende werden sichtbar, meditierende Freunde, eine Bildhauerwerkstatt, eine Kunstreiterin, ein Schlittschuhläufer. Glück und Höhe des Daseins verkörpern zwei Gestalten von Mann und Frau auf dem Hauptfeld gegenüber der Fensterwand, die ruhig und sicher durch sommerlichen Wald wandeln, von Hahn und Tauben begleitet. Während gegenüber auf dunkler Fläche zwischen den beiden Fenstern schmerzzerrissene Gestalten voll Qual und unerfülltem Sehnen umherirren. Ringeln sich hier am Sockelfries giftige und starkduftende Blumen wie Nattern, fügen sich drüben Rosen, Feldblumen und Garben zu fröhlichem Kranz. In der anschließenden Nische schreiten zwei Jünglinge einer düsteren Gebirgskluft zu, und unten ruht ein dritter zerbrochen auf dem Angesicht, neben dessen Gestalt eine schneeweiße Lilie emporsprießt. Hier schwingt dumpf das Erlebnis des großen Krieges und einer opferbereiten Jugend mit. Die beiden Fensternischen zeigen auf starkfarbigem Teppichgrund das Erfurter Wappen: ein sechsspeichiges Rad, von Männern gehalten und von Blumen durchwachsen. Auf den Wölbungen spielt gelblichleichtes Gewölk.

Der Raummangel verbietet eine eingehende formale Analyse des Werkes, die an anderer Stelle gegeben werden mag. Hier sei noch kurz folgendes bemerkt: wiederholt sich im Blumengerank bald mehr, bald weniger deutlich die Kreisform des Rades, so steigen die Gestalten darüber in ruhigem Vertikalismus empor, Glieder einer hochstrebenden Flächenarchitektur, die den hohen, schmalen Raum wunderbar zum Erklingen bringt. Die Farbengebung ist edel und zurückhaltend, in Blumenfries und Fensternischen leuchtender und bunter, in den großen Kompositionen auf die Harmonien von braunen, gelblichen, grauen und grünen Tönen zurückgedämpft, die sich aus einem milden hellbraunen Grundton entwickeln. Restlos und ohne Zwang gelöst erscheint schließlich das Hauptproblem aller großen Wandmalerei: die völlige Verschmelzung von räumlicher Bildwirkung und flächenhafter Komposition. So ist hier eine Schöpfung entstanden, die an Größe der Haltung, Tiefe des Ausdrucks und Reinheit der Gesinnung zu den edelsten Werken deutscher Monumentalmalerei gerechnet werden darf. P.

Kopenhagen

Das Danske Kunstindustrimuseum versendet soeben wieder einen jener vorbildlichen Jahresberichte, die seit langem die Direktionstätigkeit des erst kürzlich und leider zu früh

verstorbenen Emil Hannover begleiten. Aus der Feder dieses unendlich fleißigen, umsichtigen und kenntnisreichen Mannes, in dem Dänemark einen zweiten Justus Brinckmann besaß, stammt zwar noch dieser neue Bericht über die Neuerwerbungen pp. des Jahres 1922, aber eingeleitet wird der reich illustrierte Band mit dem Bildnis Hannovers und einem Nachruf auf den Verstorbenen aus der Feder von Harald Bing. Genau wie im vorletzten Berichtsjahre ist auch 1922 vor allem die ostasiatische Abteilung und hier besonders die Gruppe von China-Keramik und Porzellan durch wichtige und erstklassige Erwerbungen erweitert worden dank einem besonderen Fonds, den Freunde ostasiatischer Kunst dem Museum zur Verfügung gestellt haben. Die kostbarsten Stücke sind im Jahresbericht abgebildet. Das gleiche gilt von den Erwerbungen, die das übrige Asien betreffen, unter denen ein siamesischer Schrank mit Goldlacküberzug des 18. Jahrhunderts, vor allem persische und syrische Fayencen zu nennen sind. (Eine besondere an dieser Stelle eingeschaltete Gruppe von Neuerwerbungen entstammt dem peruanischen Kunsterbe.) Weiter geht der Weg über Ägypten und Anatolien nach Europa hin. Hier ist das prächtige Fragment eines Reliquienschreins (Limoges 13. Jahrhundert) einziger Höhepunkt und obwohl fast sämtliche Gebiete europäischen Kunstgewerbes, wie Bronzen, Möbel, Fayencen, Gold und Silber pp. ebenfalls durch wichtige Neuerwerbungen bedacht worden sind, die in erster Linie dem dänischen Kunsterbe entstammen, so scheint doch Hannovers letzte Liebe ganz dem fernen Osten gegolten zu haben. D. h. auch diesem feinen Kenner ist es ergangen wie so vielen modernen Menschen, wenn sie nicht nur sammelnde Antiquare, sondern wirkliche künstlerische Temperamente sind. — Auch er mußte sich durch die Pseudokultur des neuzeitlichen Europa den Weg suchen nach jenen fernen künstlerischen Dokumenten einer reinen und schöpferischen Volksseele, wie sie nur China hervorgebracht hat. Der Tod dieses Mannes aber, der aus diesem hier nur kurz angezeigten Jahresbericht zum letztenmal auch zu seinen deutschen Freunden spricht, hinterläßt eine Lücke, die wohl so leicht nicht auszufüllen sein dürfte, obwohl es ihm ja an Schülern nicht gefehlt hat.

B.

Ausstellungen

Die Corinth-Ausstellung im Berliner Kronprinzenpalais

Das offizielle Deutschland fängt langsam an, Corinth zu entdecken. Beweis dafür nicht nur die neue repräsentative Ausstellung im Kronprinzenpalais, die Ende Juni eröffnet wurde, sondern mehr noch die vom Propyläen-Verlag vorbereitete Monographie über den Meister, die im Sinne dieses Buchverlages die Reihe der Neuentdeckungen des Hauses Ullstein krönen soll, dem die Tizian, Botticelli, Watteau u. a. bereits zu nachhaltigstem Dank verpflichtet sind. Denn über diese vergessenen Künstler gab es bisher keine Literatur, bis Ullstein sich bereit fand, sie der staunenden Welt als die führenden Meister zu offenbaren.

Corinth wird am 21. Juli fünfundsechzig Jahre alt. An dieses Datum wird die Nachwelt mehr denken als die Gegenwart. Ob dieser äußere Anlaß die Berliner Ausstellung angeregt hat, mag dahingestellt sein. Daß vor rund 10 Jahren schon eine sehr viel imposantere Ausstellung von der Berliner Sezession am Kurfürstendamm veranstaltet worden ist und damals auch die Monographie erschien, die dem Meister den Weg bereiten durfte, mag in diesem Zusammenhang nur nebenbei erwähnt sein. Sicher wäre trotzdem die neue Ehrung des alten Lovis durchaus zeitgemäß und sie hätte für die deutsche Kunst eine wahrhaft große Sache werden können, wenn man wirklich alle Kräfte angespannt hätte, um dem Werk dieses einzigen Künstlers die Repräsentation zu sichern, die die Berliner Ausstellung leider nicht hat.

Dieser Veranstaltung nämlich kam es offenbar mehr auf die Quantität als auf die Qualität der Werke an. Und in dieser Hinsicht muß gesagt werden, daß eine Ausstellung dieser Art ihren letzten Zweck völlig verfehlt, wenn die wirklich großen Arbeiten des Künstlers (etwa vom Stil des „Florian Geyer", des „Harem", der „Blendung Simsons", des Anforge-Porträts und viele andere mehr) nicht zur Stelle sind. Was als Ersatz für solchen Ausfall bleibt, ist freilich immer noch groß genug, um gegenüber einem Lovis Corinth die gesamte übrige zeitgenössische Kunst zum Schweigen zu bringen, aber so wenig wie man heute eine Rembrandt-Ausstellung machen könnte ohne „Anatomie", „Staalmeesters" und „Judenbraut", genau so ist dieser Corinth, den das Kronprinzenpalais zur Schau stellt, nur ein Fragment dessen, was die Welt endlich einmal in vollster Totalität begreifen sollte.

Justis Standpunkt, der bei solchem Anlaß von vornherein auf den deutschen Museumsbesitz verzichtet (um keine Revanche eingehen zu müssen), der selbst die Inanspruchnahme des deutschen Kunsthandels scheut, ist unbedingt falsch, wenn auf der anderen Seite Ehrgeiz nach vollgültiger Repräsentation eines Künstler-Oeuvres besteht. D. h. man macht entweder die Corinth-Ausstellung, die wir alle längst gewünscht hatten, ohne Verzicht auf musealen und kunsthändlerischen Besitz, oder man hätte besser die Idee solcher Ausstellung begraben sollen, die halb nur ausführbar, den Betrachter mit seltsam zwiespältigen Empfindungen entlassen muß. So sehr aber Justis stille aufbauende museale Arbeit alles Lob verdient, so wenig scheint dieser Kopf be-

rufen, Führer der lebendigen Kunst zu sein, trotz dem Dutzend Ausstellungen, die die führenden Kunstsalons in Berlin eigentlich immer viel besser gemacht haben. Denn was in den für moderne Bilder völlig unmöglichen Domestikenzimmern des Kronprinzenpalais seither an neuzeitlicher Kunst gezeigt wurde, mag als Tatsache immer noch bemerkenswert gewesen sein, im Milieu selbst war es unmöglich. —

Auch Lovis Corinth, den für diese Ausstellung Verantwortung nicht trifft, befindet sich mit einem Teil seiner Werke in jenem kronprinzlichen Dachgeschoß. Außerdem ist seinem Werk die erste Etage eingeräumt. Berlin wird mit Recht über diese Zusammenstellung staunen: denn die Zahl der zusammengebrachten Bilder (Zeichnungen und Graphik, die so wichtig sind, fehlen leider) ist beachtlich und so oder so ist die Faust des Riesen immer evident. Aber man soll uns nicht glauben machen, daß dies nun wirklich der Lovis Corinth sei, den einmal die deutsche Kunstgeschichte als einen ihrer größten Meister feiern wird. Dafür fehlen in Berlin die ganz großen Schöpfungen, für die keine Zahl irgendeinen Ersatz zu bieten hat und die allein vor Mit- und Nachwelt den Ruhm des Meisters stützen werden. Dagegen soll nicht verkannt werden, daß man es an Bienenfleiß nicht hat fehlen lassen, um überhaupt eine solche Anzahl von Bildern deutschem Privatbesitz zu entleihen, und in der Beziehung hat der beauftragte Arrangeur, Dr. Tormählen, getan, was menschenmöglich war. Nicht ihn also, sondern Justis mangelnden Opfer- und Wagemut trifft deshalb die Verantwortung für das Mißlingen dieser Corinthschau, die an Unwesentlichem alles, an Wichtigem nur sehr wenig enthält. Den Corinth aber, auf den es uns ankommt, hätte man mit fünfzig Bildern besser repräsentiert, wenn diese richtig gewählt und von allem deutschem Museumsbesitz entliehen worden wären. Bleibt trotzdem für den Kenner in dieser Ausstellung auch so noch genug, so ist daran die Tatsache schuld, daß bei Corinth selbst der nebensächlichste Atelierschnitzel immer irgendwo noch die Pranke des Löwen erkennen läßt. Aber ob man dem Meister und seiner Kunst mit einer so zufälligen und unvollkommenen Zusammenstellung seines Werkes wirklich eine reine Geburtstagsfreude bereiten wird, darf man mit Recht bezweifeln.

Biermann.

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts aus Lausitzer Privatbesitz

Ausstellung im Stadtmuseum Bautzen

Die „Gesellschaft der Freunde des Stadtmuseums" hat zum ersten Male eine Ausstellung veranstaltet, die Gemälde des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts umfaßt. Sie wollte an dieser Auslese bester deutscher Malerei zeigen, was der reformbedürftigen Bautzener Galerie etwa gewonnen werden müßte, um sie auf eine Qualitätshöhe zu bringen, die ihrer Bedeutung einigermaßen entspräche. Für das Werk der Umgestaltung, das von Museumsdirektor Dr. Biehl bereits in Angriff genommen wurde, sollte in erster Linie das Interesse eines engeren Kreises Nächstbeteiligter geweckt werden. Jedoch gewinnt ein Beisammensein so ausgesuchter und sonst nicht zugänglicher Kunstwerke in dieser vielleicht einmaligen Vereinigung ganz von selbst eine Bedeutung über die ursprünglich gezogenen Grenzen hinaus. —

Am Anfang des Zeitabschnitts, den die Ausstellung widerspiegelt, steht eine kleine Landschaft von Rottmann, stark in der Geste, sehr bezeichnend für seine Vortragsweise. Wolkenmassen rollen theatralisch über einer Ebene auf und drücken diese in Eintönigkeit und Passivität hinab. Anheimelnder, wenn auch noch kulissenhaft, wirkt daneben Achenbachs Römischer Klostergarten, etwas unvermittelt in den Licht- und Schatteneffekten, doch stimmungswärmer, belebter durch die kleine Figur des Einsiedlers im sonnigen Mittelpunkt. Ein selten köstliches Spitzweg-Trio führt geradeswegs in die eigentliche Romantik hinein! Der „Blick ins Tal" mit der Mädchengestalt im blaß-rosa Kleid, die versonnen, träumerisch in den verschwimmenden Tönen des Abends steht, ist voller Süßigkeit und leiser Melancholie. „Der Scheinheilige" — ein Mönch, der vom Herrgottsbild nach einer Schönen hinüberschielt — steckt voller Humor, und die Pracht Spitzwegscher Farben leuchtet wie Edelsteine aus dem weichen Dunkel der echt romantischen Szenerie hervor. Die Alpenlandschaft in Miniaturausgabe, überrascht durch ihre Lichtheit und Sonnigkeit. — Eine Vorahnung des Impressionismus gibt die kleine Chiemseelandschaft von Adolf Lier. Reichlicher bemessen ist der Ausschnitt aus Ferdinand von Rayskis Schaffen! Von zwei kleinen Bildnissen der dreißiger Jahre zeigt sich das männliche zurückhaltend, fast streng hebt sich der Kopf in seiner haarscharfen Charakteristik aus dunklem Grunde. Das Damenbildnis dagegen ist locker und anmutsvoll gemalt. Durch stumpfes Blaugrau und Gelblich-Weiß der Kleidung gewinnt das rosige Gesicht einen besonderen Schmelz und doch bewahrt das Ganze die Vornehmheit eines alten Niederländers. Das lebensgroße Herrenbildnis in Uniform ist durch energische Vertiefung und Sättigung der Farbe — Grün gegen Grün — gemeistert. Ungewöhnlich und im höchsten Grade packend wirkt in dieser Umgebung der große unvollendete Frauenkopf! Kühn werden Hell und Dunkel — elfenbeinernes Inkarnat und tiefbraunes Haar — gegeneinander ausgespielt. In voller Breite, wuchtig, brillant trägt der Pinsel die Farbe auf, setzt er goldene Lichter mitten in dunkle Partien. In diesem seltenen Stück zeigt sich Rayski so ausschließlich als „Maler", daß der Porträtist dabei

fast zu kurz kommt. Das kleine Selbstbildnis, mitreißend im Schwunge der wenigen Linien, der temperamentvoll hingesetzten Glanzlichter, einige Augenblicksskizzen und Karikaturen von seiner Hand werfen blitzartige Streiflichter auf diese geniale Künstlerpersönlichkeit. Neben Louis von Hagns und Gabriel Hackls feintonigen Innenraumstudien tritt Leibls Meisterschaft im „Blick in den Hof" eindeutig hervor und zeigt die außerordentliche Feinfühligkeit, mit der sein Pinsel zwischen Braun und Grau aus unendlich vielen Zwischentönen eine delikate Farbigkeit entwickelt. Neben Stäblis düstrer, heroisierter Baumgruppe wirkt Thomas „Schwarzwaldlandschaft" durch stille Abgeklärtheit. Naturhaft, vegetierendes Leben findet sich in Trübners „Badeplatz am Starnberger See". Wesensverwandt ist Liebermanns „Biergarten", wo Menschen, Bäume, Kinder ihre Einzelexistenzen aufgegeben haben und zu einem gedämpften Farben-, Licht- und Schattenspiel verschmolzen sind, während Sterls „Baggerer" die sieghafte und farbenweckende Kraft des Lichts und zugleich damit die rein impressionistische Auffassung verkünden. Erst schüchtern wagt sich diese in Kuehls „Scheuerfest in der Franziskanerkirche zu Überlingen" hervor, wo aus der Tiefe des Chors ein Funkeln und Flimmern kostbaren Altargeräts hervordringt, das mit Menzelscher Delikatesse erfaßt ist. Aus Klingers „Garten bei Meißen" weht es wie kühle, klare Luft herüber. Die „Winterschlacht" dagegen und ein männlicher „Kopf", aus weichen Farbflecken locker zusammengeballt, sind rein malerisch eingestellt. Mit übermütigem Schwunge, in gewollter Asymmetrie kommt Habermanns Frauengestalt aus der einen Bildhälfte dem Beschauer entgegen. Brandrotes Haar leuchtet aus stumpfem Grau und Mattblau hervor. Herb, vornehm wirkt dagegen Zwintschers Bildniskunst in dem schwarzgekleideten Mädchen vor schwarzem Grunde. Corinths Mädchenakt „Jugend" ist ganz triumphierendes Leben, das den mit höchster Meisterschaft gemalten Körper durchpulst und in dem voll überschäumenden Lebensgefühls zurückgeworfenen Kopfe gipfelt. Ein Stück Gegenwartskunst gibt auch Slevogt in seiner „Japanerin", die ausschließlich von dem wunderbaren Farbenspiel ihres Gewandes zu leben scheint. Als schweres Rot und Grün schleppt es am Boden, steigt dann leicht und prickelnd gleich einer Fontäne in altrosa und mattgoldenen Tönen vor silbrig-grauem Grunde auf. Wie ein geistvolles Spiel wirkt dies Bild neben Noldes „Segler im Indischen Meer", denen eine fast düstre Schwere, ein unerbittlicher Ernst innewohnt. Aus den Tiefen brandet hier die Farbe empor, überflutet alle Schranken und gibt nichts als sich selbst in elementarer Kraft.

Mit diesem Bilde wird die vorhandene Entwicklungsreihe bis in die jüngste Gegenwart hineingeführt und der Zeitabschnitt deutscher Malerei, den die Ausstellung in den Werken einer Anzahl guter und bester Vertreter dieser Periode umspannt, auf nahezu hundert Jahre abgerundet. Dr. E. v. Watzdorf.

Brüssel

Im Brüsseler Jubelpark wurde in Anwesenheit des belgischen Königs eine Ausstellung der berühmten „Jagden Maximilians" aus dem Pariser Louvre abgehalten; nach dem Malerbuche Karels van Mander wurden die zwölf Gobelins nach Kartons des Bernard von Orley, vermutlich im Jahre 1528 verfertigt. Zur Anfüllung der Säle wurden einige maximilianische Waffenrüstungen und Jagdtrophäen aus dem Waffenmuseum des Halleschen Tores (Brüssel) mit ausgestellt. H.

Chemnitz

In der „Kunsthütte" wurde eine sehr umfangreiche, stark gesiebte Aquarellausstellung eröffnet. Die Prominenten unserer Zeit zeigen einige ihrer besten Sachen, das Ganze hat ein immerhin heute ungewöhnliches Gesicht. Corinth ist mit vier Aquarellen, darunter zwei Walchenseebildern, ausgezeichnet vertreten. Von Nolde sieben ganz hervorragende Blätter. Eine Reihe Aquarelle von Schmidt-Rottluff voll strömender, mächtiger Musikalität und riesiger Dynamik. Pechstein mit seiner großartig hingefegten Pinselschrift fesselt noch, wenn man schon eingesehen hat, daß der Duktus beinah zu störrisch, zu ungelenk für die Materie der Wasserfarbe ist. Auch Heckel ist in dieser Hinsicht noch nicht gelinde genug, doch kostbar in der Freiheit des Räumlichen und Farbigen. Bei O. Müller ein blühendes Sichrecken, aber noch keine endgültige Gebärde. Kokoschka schlägt die Farbenbahn zu schroff gegen die Struktur des Körperlichen, die Gewaltsamkeit stößt ab. Hofer beharrt bei einer mehr kolorierenden Aquarelltechnik, vieles ist überspannt in ungemäßer Energie. Aus den drei Blättern Klees spricht faszinierend die einmalige, bestimmte Anschauung hinter dem scheinbaren Gewirr. Auch das Ornamentenhafte ist aufs bestimmteste in die Vision einbezogen, eine Tatsache, die bei Feiningers Blättern nicht zu konstatieren ist. O. Langes streng gegliederte Flächen ziehen mehr an, als die von Seewald und Unold, die spontane Malerei vermissen lassen. Kaus fesselt unbedingt mit dunkler, weicher, beinahe samtner Farbigkeit. W. Rudolphs Tierbilder kann man nur lieben, auch die zarten Sachen von Walser und Stein. Gute Aquarelle mit ungemein starker Farbigkeit zeigt Jakob. Czobel ist voll dunkler Tiefe, aber Kröner spreitet sich im vollen Licht. Auch Schubert, Partikel, Klemm und Hauptmann sind völlig aufgehellt. Noch vieles andre ist vorhanden, das Niveau hält.

Von außerordentlicher Qualität sind die ausgestellten Skulpturen. G. Wolff zeigt zum ersten-

mal Tierplastiken von schöner Einfalt und Anmut, doch noch ein wenig klobig neben Sintenis. Eine Reihe erstklassiger Bronzen von Haller und Albiker. Außerdem sind gut vertreten Röder, Gaul, Türke und Barlach. Etwas ganz Ungewöhnliches, aber sehr Gediegenes ist eine holzgeschnitzte Krippe von Ph. Harth. M. R. M.

Dresden

Am 16. Juni eröffnete die Dresdner Künstlervereinigung ihre diesjährige Sommerausstellung an der Lennéstraße. Der flüchtigen Vorbesichtigung bestätigte sich wieder die Klugheit des hier schon Tradition gewordenen Grundsatzes: vor allem dem Schaffen, das aus seiner derzeitigen Entwicklung heraus zu Überschau und Kritik drängt, reichlich Raum zur Verfügung zu stellen —, eine löbliche Übung innerhalb dieser Vereinigung, der zuliebe ältere in sicherem Schaffen rastende Künstler freiwillig im Ausstellen sich beschränken. Heuer kommen Felixmüller, Böckstiegel und Kretzschmer in Sondersälen zu Wort, was den beiden ersten hoffentlich Anlaß zu längst notwendigem Selbstgericht sein wird. Die ältere Generation Wrba, Rößler, Ludwig von Hoffmann, Hettner zeigen einzelne Proben ihres Könnens. Unter den Jungen arbeiten Wilhelm Rudolf und Josef Hegenbarth an bewußt eigenem Stil, Lachnit und der Plastiker Maskos erzwingen durch Outrierung persönlichster Begabung eigene Reize. Der Mittelsaal, Schwerpunkt der Ausstellung, ist dem Meister Corinth eingeräumt, dessen farbenflammender Altersstil hier als Schlußstein einer fast lückenlos aufgezeigten reichen Entwicklung prangt. Albikers reiche Plastikausstellung füllt den Raum. O. S.

Frankfurt a. M.

Im hiesigen Kunstgewerbe-Museum ist nun die große, durchaus imposante China-Keramikausstellung eröffnet, die bis Mitte September dauern soll. Dr. William Cohn von der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen hielt zur Eröffnung dieser Ausstellung im „Frankfurter Hof" einen Lichtbildervortrag über das Thema „Die chinesische Kunst und der Sammler". Über die Veranstaltung wird an dieser Stelle noch ausführlich gesprochen werden.

Paris

In der Galerie Druet, Rue Royale, wurde die erste Gesamtausstellung Odilon Redons veranstaltet, die in 300 Nummern Gemälde, Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Lithographien und Radierungen dieses Künstlers zeigt.

Venedig

Hier wird im Jahre 1924 die XIV. Internationale Kunstausstellung eröffnet, die vom April bis Oktober zu sehen ist. In derselben finden Aufnahme: Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien und kunstgewerbliche Gegenstände. Br.

Von Künstlern und Gelehrten

In Amsterdam starb S. H. Breitner, ein Schüler von Rochussen und Jacob Maris, und Ablöser des Haager Impressionismus. Er war 1857 in Rotterdam geboren, lebte jedoch seit 1886 in Amsterdam und wurde hier das Haupt der nachimpressionistischen Haager Schule. Sein Einfluß auf die Zeitgenossen war gewaltig und macht sich heute selbst noch in Jan Sluiters spürbar. Darstellerisch pflegte er keinerlei Spezialität; er malte was ihm unter die Augen kam, Feldschlachten und Landschaften, Trambahnpferde und Häuserabbrüche, Figur- und Nacktmodelle, Menschengesichter, Interieurs und Stilleben. Die Schilderung seines Lebens findet sich in dem Buche von Jan Veth: „Portretstudies en Silhouetten". H.

Neue Bücher

Russische Kunstliteratur

Als recht massiver Folioband mit zahlreichen, z. T. in den Text eingeklebten Phototypien präsentiert sich der soeben erschienene II. Teil des I. Bandes der „Annalen des russischen Instituts für Kunstgeschichte" (ehem. Institut des Großen Valerian Suboff; Petersburg 1921, Staatsverlag). Inhaltlich bilden die zwölf Aufsätze, die den Band füllen und vorwiegend russische Sammlungen behandeln, einen Themenkreis, der von Ägypten über die Antike, Mittelasien und die Renaissance zur altrussischen Kunst führt. —

Den Reigen beginnt V. Struve mit einem Aufsatz über die Stele des Haremhel, welche mit der Sammlung ägyptischer Altertümer W. Golenischtschefts in die Eremitage gelangte (Nr. 1061) und die der Verfasser als aus der Tell-Amarna-Periode, speziell aus Memphis stammend, definiert. Das gleiche Kunstgebiet behandelt N. Flietner in seinem ausführlichen Aufsatz „Die Glas- und Keramik-Werkstätten in Tell-Amarna", den zwei Tafeln mit farbigen Reproduktionen nach in der Eremitage befindlichen Erzeugnissen dieser Werkstätten illustrieren. W. Barthold behandelt, z. T. im Anschluß an die „Churasanischen Baudenkmäler" von E. Diez, islamitische Architekturprobleme, während O. Waldhauer eine antike Bronzestatuette (Diomedos?) aus der Pergamonschule, welche 1920 der Eremitage einverleibt wurde, vorführt und allseitig beleuchtet. Ebenfalls der Bronzesammlung der Ermitage entnimmt W. Rakint sein Thema — die einzig daselbst vorhandene Quattrocentoplaquette (No. 7928) mit einer auf den florentinischen Baumeister und Bildhauer Antonio

Averlino, gen. il Filarete, bezüglichen Inschrift. Rakint schreibt die Plaquette dem Filarete selbst zu, fixiert auf Grund derselben dessen Lebensdaten zwischen 1402—1471 und deutet die Darstellung als Allegorie der Wappen des Papstes Sixtus IV. della Rovere sowie der Kardinäle Rodrigo Borgia und Marco Barbo. Der italienischen Renaissance sind noch zwei weitere Aufsätze gewidmet. —

E. von Liphart knüpft an die sog. „Madonna Benois" in der Eremitage an und weist auf zahlreiche Umarbeitungen dieser Jugendarbeit Leonardos da Vinci hin. Zweifellos als derartige Entlehnungen gelten ihm die von Bode dem Desiderio da Settignano zugeschriebenen, aber für diesen Meister viel zu schwachen drei Marmorreliefs im Palazzo Panciatichi zu Florenz sowie in den Pariser Sammlungen von Fould und G. Dreyfus; Liphart weist sie sämtlich dem Francesco di Simone Ferrucci aus Fiesole, dem Mitschüler Lionardos aus der Verrocchio-Werkstatt, zu. Eine gewisse Verwandtschaft mit der Madonna Benois besitzt auch eine anonyme, auf Holz gemalte „Madonna mit Jesuskind" aus der Sammlung der Grafen Mordwinoff, jetzt in der Eremitage, als deren Meister Liphart den Florentiner Francesco Granacci vorschlägt. In das Gebiet der venezianischen Malerei führt dann Jan Zarnowskl in seinem Aufsatz über Savoldo, in dessen Werken giorgioneske Motive sich oft so eigenartig mit Einflüssen niederländischer Malerei verschmelzen. Sehr überzeugend wird diese Symbiose durch das Gemälde „Die Versuchung des heil. Antonius" aus der Sammlung des Petersburger Malers O. E. Braz illustriert. Das Bild stammt aus der 1899 in Rom versteigerten Kollektion Grimaldi-Pallavicini und galt früher als Werk des Höllenbreughel. Erst Liphart gab es Savaldo zurück. —

Einen fast monographischen Charakter trägt die Studie von James Schmidt über die „Haarlemer Maler Jan und Salomon de Bray", von denen die Petersburger Sammlungen zahlreiche Werke besitzen. Von Salomon de Bray befinden sich in der Eremitage aus der Sammlung Semenoff „Hagar in der Wüste" (1649) und ein unsigniertes Knabenbildnis, das Schmidt für diesen Meister in Anspruch nimmt, ferner in der Jussupoff-Gallerie eines seiner gelungensten Bilder „Susanna mit den beiden Alten" (1648). Noch reicher ist Jan de Bray vertreten, von dem allein in der Ermitage vier Gemälde figurieren — das Porträt einer älteren Frau, ein 1915 erworbenes Herrenbildnis sowie aus der Sammlung Semenoff ein signiertes und 1650 datiertes Knabenbildnis und eine „Hagar in Wüste" (1668), in welchem der Künstler sich von dem oben erwähnten Bilde gleichen Inhalts seines Vaters beeinflussen ließ. Ferner hängt im Palais zu Pawlowsk ein signiertes und 1666 datiertes Gemälde, „Der heil. Franz Xaver heilt die Kranken", von Jan de Bray, und der oben genannte O. E. Braz schreibt ihm auch ein Familienporträt zu, das 1908 auf der Ausstellung der Zeitschrift „Staryje Gody" in Petersburg 1908 zu sehen war und als dessen Autor damals einerseits Bartholomäus Meyborgh, anderseits aber Abraham Liedts genannt wurden. Schließlich sei noch unter den russischen Bildern Jan de Brays der „Christus erscheint der heil. Katharina" (1665) aus dem Städtischen Museum in Riga erwähnt. —

J. Schmidt ergreift noch einmal das Wort in einer polemischen Ergänzung zu dem Artikel Wl. Malmbergs, des vor zwei Jahren verstorbenen Direktors des Moskauer Museums der Schönen Künste, wo der Verfasser eine neue Deutung der bekannten Porträtzeichnung des Goldschmieds in der Albertina in Verbindung mit Hans Traut zu geben versucht. —

Den reichen Inhalt des Bandes beschließt der umfassende Aufsatz von L. Matzulewitsch über die Chronologie der Steinreliefs an den Außenwänden der Demetrius-Kathedrale zu Wladimir, in deren Komposition, auf Grund eingehender ikonographischer Untersuchungen, westliche Einflüsse nachgewiesen werden. —

Zwei weitere, mit Reproduktionen versehene Aufsätze über Gemäldesammlungen der Petersburger Museen bringt das erste Sammelheft einer neuen periodischen Publikation für Kunst und Literatur, die den etwas verwirrenden Titel „Gorod" (Die Stadt, Petersburg 1923) führt. W. Miller läßt hier in erschöpfender Weise die französischen Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts Revue passieren, welche als neuer Zuwachs der Eremitage vor kurzem in einer Flucht intimer Räume des ehemaligen Winterpalais Aufstellung gefunden haben. Wie bereits seinerzeit mitgeteilt, bildet der Watteausaal mit seinen vielen Gemälden den Glanzpunkt dieses neusten Ermitageannexes, und, wenn man die weitern sieben Watteaus aus dem vorrevolutionären Bestande dieses Museums in Betracht zieht, so sind nunmehr in seinen Mauern sämtliche Werke vereinigt, die Rußland von dem Valencienner Meister besitzt. Nur im Schloß zu Pawlosk verbleiben noch die „Wasserverkäufer", vielleicht eine Frületzarbeit des Künstlers, wie denn überhaupt die russischen Watteaus vorwiegend seiner Frühperiode angehören. —

In dem neuen Saale hängen jetzt die „Heilige Familie" und die „Italienischen Komödianten" aus dem Schloß zu Gatschina, die entzückende späte „Bondeuse" aus der Sammlung des Grafen Stroganoff[1], drei dekorative Panneux aus dem Marmorpalais, typische fêtes galantes, bei denen die Autorschaft Watteaus jedoch nicht ohne gewisse Zweifel anzuerkennen ist, und last not

[1] Diese drei Gemälde sind bereits in dem Zimmermannschen Bande der „Klassiker der Kunst" reproduziert; die „Italien. Komödianten" sind dort fälschlich „Die Koketten" benannt.

least der sogenannte „Le docteur de Watteau", welchen Miller in seinem Aufsatze zum ersten Male reproduziert. Das letztere Gemälde, das seinerzeit vom Grafen de Caylus und Fr. Joullain gestochen wurde, befand sich früher in einem der Paläste in Zarskoje Sselo, galt eine Zeitlang als verloren und ist zufällig 1919 in einer Beamtenwohnung daselbst aufgefunden worden. Es bleibt ein Verdienst W. Millers, dies interessante Bild, in dem Watteau sich wohl an den ihn peinigenden Ärzten hat rächen wollen, identifiziert und ihm seinen richtigen alten Namen wiedergegeben zu haben. Bei der Eröffnung der neuen Eremitagesäle figurierte es im Katalog als Szene aus dem „Eingebildeten Kranken" von Molière.

Speziell für die deutschen Leser dieser Zeilen sei noch bemerkt, daß unter den neuen Franzosen der Eremitage sich auch ein sehr farbenschönes Porträt Friedrich des Großen von A. Pesne befindet. —

In analoger Art weit ausgespannt ist noch der Aufsatz von Frau E. Charinowa über die wenig bekannte Gemäldesammlung des Schlosses zu Pawlowsk. Die Verfasserin beschränkt sich vorderhand auf die Holländer und Vlamen, und zwar speziell auf die Landschaften und Stilleben dieser Meister. Ganz große Namen wird man hier vergebens suchen, doch zählt Frau Charinowa eine ganze Reihe mehr oder weniger interessanter Künstler und Werke zweiten Ranges auf und versieht dieselben mit den nötigen, historisch-vergleichenden Notizen.

* * *

Freudig zu begrüßen ist die soeben erschienene erste Lieferung einer „**Bibliographie der russischen Literatur der plastischen Künste**" von **O. E. Wolzenburg** (Petersburg 1923, Verlag „Knishnyj Ugol" — die Büchterecke), welche in befriedigender Weise einem lang gefühlten Bedürfnis abzuhelfen verspricht, da es bisher an einem derartigen, wissenschaftlich zusammengestellten Handbuche fehlte. Wolzenburg, der seit Jahren Material für dieses Werk sammelt, teilt letzteres in zwei Bände; der erste soll Bücher und Zeitschriften, der zweite ausschließlich Zeitschriftenaufsätze umfassen. Dieser zweite Band dürfte von besonderer Wichtigkeit sein, da viele russische, oft sogar führende Kunstzeitschriften, z. B. seinerzeit der „Apollon", „Solotoje Runs" (Das goldene Vlies) und neuerdings „Sredi Kollektionerow", die fatale Gewohnheit haben, ohne jedes Register zu erscheinen.

Die erste Lieferung der Wolzenburgschen „Bibliographie" umfaßt Werke in russischer Sprache über Kunsttheorie seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts und entspricht in ihrer übersichtlichen Zusammenstellung modernen Anforderungen. Die weiteren Hefte sollen, da das Material ganz fertiggestellt ist, in kurzen Zwischenräumen erscheinen. — P. E.

Die Lebenserinnerungen der Caroline Tischbein

Der Maler Joh. Friedrich August Tischbein. Ein Lebensbild seiner Tochter Caroline. Von Prof. Dr. h. c. Adolf Stoll. Mit 23 Bildtafeln. Verlag Strecker & Schröder in Stuttgart 1923.

Über die Bedeutung der Persönlichkeit Friedr. Aug. Tischbeins als des wichtigsten Repräsentanten der vielköpfigen Künstlerfamilie gleichen Namens ist heute kein Wort mehr zu verlieren. Neben seinem nicht minder wertvollen Onkel Johann Heinr. d. Ä., und im Gegensatz zu dem künstlerisch auf einer wesentlich niedrigeren Stufe stehenden Vetter Wilhelm, dem bekannten „Goethe-Tischbein", ist es das Werk jenes Friedrich August, auf das sich heute der Ruhm dieser weitverzweigten Malerfamilie gründet. Ja allmählich ringt sich immer stärker die Überzeugung durch, daß diesem Künstler, zumal auf dem Gebiet des Porträts, innerhalb der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts unbedingt die erste Stelle gebührt.

Hat jener künstlerisch weniger wichtige Wilhelm Tischbein, der seinen zeitgenössischen Ruhm hauptsächlich den nahen Beziehungen zu Goethe dankt, der Nachwelt sein eigenes Leben in prachtvoll lebendigen Erinnerungen hinterlassen (die kürzlich der Berliner Propyläen-Verlag dankenswerterweise neu herausgebracht hat), so sind wir ähnlich über den äußeren Gang des Künstlerlebens eines Friedrich August durch die Aufzeichnungen seiner Tochter Caroline, verehelichte Wilken, unterrichtet, die als sechsundfünfzigjährige Frau diese Erinnerungen ihres Lebens für ihre Familie niederschrieb. Diese Caroline, die übrigens selbst eine ausgezeichnete Miniaturmalerin gewesen ist und als solche wohl verdient hätte, der Vergessenheit entrissen zu werden, hat nie geglaubt, daß ihre Erinnerungen je an die Öffentlichkeit kommen würden. Die Art ihrer Erzählung ist daher auch durchaus auf das intim-familiäre Moment eingestellt und daß sie hier und dort ihre eigene Person vielleicht doch gar zu wichtig nimmt und ein wenig zu sehr mit ihrer Eitelkeit kokettiert, kann die Freude an der im Ganzen ungemein lebendigen Darstellung nicht trüben. In der Tat sind diese Lebenserinnerungen der Caroline eine sehr wichtige kulturgeschichtliche Quelle für das geistige Leben um die Wende des 18. Jahrhunderts geworden und in nuce die erste Monographie ihres berühmten Vaters Friedrich August und deshalb vor allem auch kunstgeschichtlich ungemein wichtig. Aber im Hinblick auf die Biographie ihres Vaters sind sie z. T. unvollständig, z. T. auch der Korrektur bedürftig und um hier auszurunden, zu ergänzen und tatsachengemäß zu berichtigen, hat der heute hochbetagt in Cassel lebende Prof. Adolf Stoll Jahre emsigster For-

schung daran gesetzt, deren Ergebnisse nun in der hier angezeigten schönen Ausgabe vorliegen. Indes bedeutet der einführende, ergänzende und überleitende Text des Bearbeiters, dem zudem zahlreiche kritische Anmerkungen beigegeben sind, das eigentliche Fundament dieser Tischbein-Biographie, die sich erst damit als brauchbar und zuverlässig für die Wissenschaft erweist und demnach fortan Ausgangspunkt aller Studien sein wird, die dem Leben und dem Werk jenes Friedrich August gelten.

Für das Letztgenannte ist der am Schluß angefügte Oeuvre-Katalog aller bisher nachweisbaren Arbeiten des Malers, der im Laufe der Zeit sicher noch manche wertvolle Ergänzung erfahren dürfte, ungemein wichtig und nicht weniger Resultat jener gewissenhaften Forscherarbeit, die der Herausgeber an sein eigentliches Thema gewandt hat. Daß es ihm außerdem im Sinne der genealogischen Forschung gelungen ist, die erste zuverlässige Stammtafel der Familie Tischbein aufzustellen, darf nicht minder dankbar begrüßt werden. Für die praktische Handhabung dieser Biographie sorgt zum Schluß noch ein gerade in solchem Werk unentbehrliches Personenverzeichnis.

Die dem sorgfältig ausgestatteten Buch beigegebenen Bildtafeln lehnen sich vor allem an den Text Carolinens an, sind daher weniger unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Qualität (denn diese hätte sich im gleichen Umfang mit anderen Bildern wesentlich stärker dokumentieren lassen) als vielmehr unter dem Moment des rein Biographisch-Zeitgenössischen ausgesucht worden, aber darum gerade in diesem Zusammenhang doppelt willkommen.

Alles in allem aber haben wir in diesem schönen Buch ein Denkmal deutscher künstlerischer Vergangenheit aus einer zu Unrecht scheeläugig beurteilten Epoche vor uns, das sein Teil dazu beitragen muß, falsche und durch nichts begründete Urteile gegenüber der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts ad absurdum zu führen.

Biermann.

W. Schürmeyer, Hieronymus Bosch. R. Piper & Co. Verlag. München 1923.

Eine Bosch allein gewidmete, brauchbare deutsche Biographie gab es seither nicht. Trotzdem ist der Künstler keineswegs so unbekannt wie etwa der Hausbuchmeister geblieben, wenigstens den „breiteren Kreisen" nicht, an die sich nun gleich zwei den Künstler behandelnde Bücher wenden. Man kann diesen Eifer wohl begrüßen, ohne es zu verschweigen, daß dieser Übereifer angesichts von Meistern wie Bertram, Francke, dem Hausbuchmeister, H. Rohde, B. Notke u. a., die noch keine oder nur unzugängliche Behandlung in Buchform erfahren haben, seltsam anmutet. Bei den jetzigen verhängnisvollen Schwierigkeiten müßten auch die Themen gesiebt werden — und Überfluß erscheint wie ein Hohn. Absicht des Verfassers und des Verlages vereinten sich darin, in erster Linie einmal das Material zugänglich zu machen. Sie ist vollkommen erreicht. Das ausgezeichnet ausgestattete Buch bietet 57 vorzügliche Abbildungen auf großen Tafeln dar. Die „Einführung Schürmeyers erhebt nicht den Anspruch, die fehlende abschließende Arbeit über Hieronymus Bosch zu ersetzen." Es ist unnötig, an die bekannten Gründe zu erinnern. Das Buch nimmt von vornherein dadurch für sich ein, daß trotz dieser, durch die jetzigen Verhältnisse erzwungenen Beschränkung ersichtlich mit der nötigen Breite und Vertiefung, Ernst und Gründlichkeit an das keineswegs unverwickelte Thema und Problem herangegangen wird. Es hat den heute seltener gewordenen Vorzug, ein Buch — und nicht nur ein Bilderbuch zu sein. Die beiden ersten Kapitel: 1) Der Mensch, 2) Seine Umgebung (Herzogenbusch, die Liebfrauenbrüderschaft, das politische und geistige Leben) bekennen sich bereits thematisch zu einer Behandlung, die auf Wirklichkeit eingestellt ist, die — um des eigentlichen Zieles, der Kernerschließung des Wesenhaften, willen — nichts unbeachtet läßt, was uns dorthin führen kann. Auch bei Bosch sind die Nachrichten über das Leben höchst spärlich — um so weniger Grund, diese wenigen nicht sorgfältigst zu beachten. Der Verfasser hat es getan und ein Lebensbild darnach gezeichnet, dessen Einzelheiten hier nicht aufgezählt zu werden brauchen. Außerordentlich wertvoll sind die Nachrichten, die Schürmeyer im zweiten Kapitel über die äußere und geistige Umwelt Boschs zusammengetragen und mit Erlebniskraft zu einem lebendigen Ganzen ausgebaut hat. Nicht als ein heute noch anschaubares Material, als ein Wesen, als das, was sie im Mittelalter waren, ersteht die Liebfrauenkirche vor unseren Augen, leben Ziele und Denken der Liebfrauenbrüderschaft, der Bosch angehört hat und der wir die wichtigsten Nachrichten über ihn verdanken, wieder auf, besonders ihre für die mittelalterlichen Künstler in einer noch lange nicht ausreichend erkannten Bedeutung als Veranstalter und Mitspieler von „Spielen"; beleben sich schließlich die seltsamen Weltanschauungen und religiösen Stimmungen, Jenseits-, Hölle- und Teufelvorstellungen. Das „Der Künstler" bezeichnete dritte Kapitel nimmt die schon gezeichneten Grundlinien auf und stellt Bosch, den typisch nordischen, mittelalterlichen Menschen, gewissermaßen als Sammel- und Durchgangspunkt dieser reichen und einmaligen, geistigen und seelischen Schwingungen, greifbar dar. Der Hauptteil des Buches behandelt in chronologischer Reihe die Werke, wobei der Verfasser sein besonderes Augenmerk immer wieder auf die „Spiele" richtet, eine Einstellung, zu der die Nachricht zwingt, „daß Bosch, ebenso wie sein Vater, bei den Aufführungen der Mysterien und Mi-

rakelspiele nicht nur als Schauspieler mitgewirkt hat, sondern auch die für die Aufführungen benötigten Dekorationen und Kostüme malte". Selbstverständlich sind die Spiele nicht in der Lage, das Letzte und Eigentliche wirklicher Kunstwerke zu erschließen, denn sie sind Parallelerscheinungen und in überwiegender Mehrheit doch etwas ganz anderes als Illustrationen oder etwa Gegenstandsfixierungen „zur Erinnerung und bleibendem Gedächtnis" nach Art unserer Photos einer Schauspielaufführung. Allein, wo uns eine Erkenntnis des Inhaltes, des Gehaltes fehlt, wird sich weder die Form noch auch der eigentliche künstlerische Rest erfassen lassen. Und dazu — und noch zu mehr — bieten die „Spiele" oft die ausschließliche Hilfe. Deshalb wäre es auch zu wünschen gewesen, daß der Verfasser die noch erhaltenen „Spiele" — wenn möglich die zu Lebzeiten Boschs in Herzogenbusch aufgeführten — zur Deutung herangezogen hätte. Die Unerklärbarkeit mancher Bilder des Bosch, etwa des Gartens der Lüste oder des Heuwagens, wirkt quälend. Wie unmittelbar verknüpft die Gestaltungen und Erlebnisse sind, beweist die Nachricht, daß die Liebfrauenbrüderschaft bei ihren Umzügen eine „blaue Barke", sogar eine von Bosch selbst entworfene, mitgeführt hat, und daß Bosch einige als „Barken" bezeichnete Bilder (Narrenbarken) gemalt hat, deren Deutung sich nicht erschließen lassen will. Daß der Verfasser alle diese Dinge nur als Unterlage — und mit vollstem Recht — soweit er sie heranzieht, ansieht, ist die heute selbstverständliche Forderung einer Kunstbehandlung, die auch vor einem Bosch keineswegs im Anekdotisch-Beschreibbaren steckenbleiben kann. Hier hat Schürmeyer in der Kennzeichnung der künstlerischen Absichten, der Bedeutung Boschs als Landschaftsmaler, Sittenbildmaler, weltlicher Historienmaler usw., wie in der Interpretation der künstlerischen Mittel Vorzügliches geleistet.

Ein Schlußkapitel behandelt die Stiche nach Bosch, der selbst keines der ihm früher z. T. selbst zugeschriebenen Blätter gestochen hat.

V. C. Habicht.

Leopold Zahn, Moritz von Schwind. O. C. Recht-Verlag. München 1922. 48 S. Text. XX Tafeln.

So erfreulich im allgemeinen die Publikationen des jungen O. C. Recht-Verlages in München genannt werden können, so scharf muß das oben genannte Werk abgelehnt werden. Der Verfasser, ein geborener Wiener, hat offenbar nur für die frühe Zeit des Künstlers tieferes Interesse. Der erste Abschnitt, „Die Spätromantik" gibt eine allgemeine Charakteristik der künstlerischen Ziele der Zeit. „Die Jugendjahre in Wien" sind als zweiter Teil breiter behandelt; während der dritte Abschnitt „Schwinds erste Münchener Zeit" unversehens in die Karlsruher Jahre überführt, um dann mehr anhangsweise die Frankfurter, Münchner und Wiener Tätigkeit des Meisters zu berühren. Die Meisterwerke der reifsten Zeit: „Aschenbrödel", „Märchen von den sieben Raben" sind mit sieben Zeilen abgetan, die „Melusine" nur flüchtig erwähnt. Eine solch einseitige Darstellung gibt, wenn sie sich auch mit Wärme ihres Helden annimmt, doch nur ein sehr schiefes Bild, das zum mindesten vom Künstler selbst scharf abgelehnt worden wäre. Vollends unzureichend und irreführend ist die bildliche Ausstattung des Buches. Von den 20 Bildtafeln müssen 3 als Fälschungen, bzw. falsche Zuschreibungen bezeichnet werden, nämlich: „Der Falstaff" und „Der Wirt" des Leipziger Museums und die „Totentanzszene" des Dresdner Kupferstichkabinetts, während eine vierte Zeichnung die Studie angeblich zu „Ritter Kurts Brautfahrt" (gemeint ist: Der Falkensteiner Ritt) im Leipziger Museum sicher in der vorliegenden Verfassung nicht von dem Meister selbst herrührt; wenn überhaupt, was sehr bezweifelt werden muß, eine echte Zeichnung zugrunde lag, ist sie von fremder Hand bis zur Unkenntlichkeit entstellt und mit gefälschtem Monogramm versehen.

Auch bei den farbigen Tafeln liegt eine so pietätlose Mißhandlung der Originale vor, daß man im Namen Schwinds dagegen lauten Protest einlegen muß. Die Schwindforschung unserer Tage hat mit einer so unglaublichen Entstellung seines Lebenswerkes durch Fälschungen und schlechte Reproduktionen zu kämpfen, daß es Pflicht der Verleger wäre, diesem Unfug zu steuern, nicht, ihn noch zu unterstützen. Daß bei Angabe der Aufbewahrungsorte der abgebildeten Werke, soweit sie München betreffen, acht durchaus unrichtige Angaben vorliegen, ist auch ein Beweis für die sorglos flüchtige Redaktion des Buches.

Weigmann.

Kurt Pfister, Von Eyck. Mit sämtlichen Zeichnungen, Miniaturen, Gemälden der Brüder von Eyck in 71 Abb. München 1922. Delphin-Verlag.

Pfister hat diesmal ohne Beifügung seiner schön geschwungenen Redefloskeln, womit er seine Helden allzu warm einzuhüllen liebt, das Material über Jan von Eyck zu einem kleinen Werklein in geschickter Form zusammengefaßt; recht knapp wie immer, ohne Bildanalysen und eben gerade referierend, für den Allgemeingebrauch zugeschnitten, und mit Beifügung der früheren Dokumente, vor allem des Berichtes Karel von Manders (in Übersetzung). Der Hauptnachdruck ist auf den Abbildungsteil gelegt, den der Delphinverlag mit der bei ihm gewohnten Sorgfalt ausgestattet hat; in 71 Abbildungen wird der größte Teil des Werkes Jan von Eycks mit einigen der (nicht unumstrittenen) Miniaturen und der Zeichnungen dargestellt. Alles in allem eine willkommene Orientierung über das Eycksche Problem für weitere Kreise. Paul F. Schmidt.

Julius Baum, Deutsche Bildwerke des Mittelalters. Mit 112 Abbildungen in Kupfertiefdruck. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin.

Diese mit wundervollen, ganzseitigen Reproduktionen ausgestattete Veröffentlichung bildet den 2. Band einer Folge von Büchern, die die Kunstsammlungen des württembergischen Staates behandeln. Das Buch soll nach dem Vorwort des Herausgebers nicht den seit einigen Jahren vergriffenen Katalog der deutschen Bildwerke ersetzen, auch weniger der Forschung dienen, sondern dem Besucher der Sammlung ein Führer zu den wertvollsten im Museum vereinigten Denkmalen der deutschen Bildhauerkunst sein. Da indes die Kupfertiefdrucktafeln bereits 1921 hergestellt wurden, so konnte diesmal eine Reihe wichtiger Neuerwerbungen bedauerlicherweise keine Berücksichtigung mehr finden. Innerhalb der deutschen Kunst ist es aber vor allem die schwäbische Plastik, auf die ja von jeher die Stuttgarter Altertümer-Sammlung vornehmlich eingestellt ist. An Hand der Tafeln kann man deshalb die Entwicklung der schwäbischen Plastik von der frühen romanischen Zeit bis ins Barock hinein an erstklassigen Dokumenten mühelos verfolgen. Und wenn sich daneben aus verschiedenen anderen Bildhauerschulen, zumal der fränkischen, der oberrheinischen, niederrheinischen oder bayerischen, ebenfalls erstklassige Werke finden, so vermag diese thematische Erweiterung die allem übrigen überlegene Höhe schwäbischer Kunstübung nur noch stärker herauszuheben. Im Großen gesehen gilt dieses Buch der süddeutschen mittelalterlichen Plastik und die Art, wie der kenntnisreiche Verfasser den Leser durch eine knappgedrängte Einführung zum Thema und zu den verschiedenen Kunstwerken selbst hinführt, ist durchaus vorbildlich. Nicht minder wertvoll ist das erschöpfend gefaßte Register der Abbildungen, das auch alle unerläßlichen Angaben bezüglich Herkunft, Datierung usw. enthält. Zweifellos wird auch dieser Band genau wie der erste dem Bedürfnis weiter Kreise entgegenkommen. B.

Justus Bier, Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst. Mit 80 ganzseitigen Abbildungen. Verlag Friedrich Cohen. Bonn 1922.

Der Verfasser gibt anschaulich und nicht ohne Tiefe die Eigenart alles Nürnbergischen. Soweit er sich „beschreibend und zergliedernd" hält, ist wenig gegen ihn zu sagen. (Einzelnes wäre umzudeuten als allgemein mittelalterlich und süddeutsch überhaupt.) Da der Verfasser aber diese Ebene verläßt und die Art von Nürnbergs Kunst in romantischer Überspitzung allein aus dem Gesicht der Landschaft, der Geographie begründet und herleitet, also seine Erklärungen im Grunde auf diesen einen Punkt stellt, unterwühlt er sein Gebäude, statt es breithin zu fundieren. Die Abbildungen sind gut, aber manchmal nicht frontal genug genommen. F. Roh.

Woldemar von Seidlitz, Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Dresden 1922. Im Kommissionsverlag der Buchdruckerei der Wilhelm und Bertha v. Baensch-Stiftung.

Woldemar von Seidlitz hat den Abschluß seiner umfangreichen Arbeit über die Kunst in Dresden nicht mehr erlebt. Von dem groß angelegten Werk liegt Bd. I nunmehr abgeschlossen vor. Er umfaßt die Kunst bis 1625, d. h. bis zum Anfang der Regierungszeit Johann Georgs I., während das vierte Buch, mit dem der zweite Band einsetzt, vom Ende der Regierung Johann Georgs I. bis zum Beginn der Zeit Augusts des Starken reicht.

Für die Abbildungen des zweiten und dritten Buches lieferte wie für die ersten Bücher das Grüne Gewölbe und Historische Museum in Dresden weitaus die meisten Vorbilder, gewiß sehr wertvoll für die Kenntnis des Kunstgewerbes vom ausgehenden sechzehnten bis zum beginnenden achtzehnten Jahrhundert, aber doch nicht ausreichend, um den die Zeitgeschichte in weiterem Umfang berücksichtigenden Text zu ergänzen. Fürstenbildnisse, Stadtansichten und Pläne, Beispiele der Baukunst, Bildnerei und Malerei hätten wesentlich zur Bereicherung des mit großem Fleiß und tiefen Kenntnissen zusammengetragenen Stoffes beigetragen.

H. v. d. Gabelentz.

Nieuwe Kunst. Band 1—4. Van Munsters Uitgevers Maatschappij. Amsterdam.

Als erste Bände einer Serie kleiner Kunstmonographien in der Art der vom Verlage Klinkhardt & Biermann herausgegebenen Reihe „Junge Kunst" erschienen in Holland unter dem Sammelnamen „Nieuwe Kunst" Informationsschriften über Lodewijk Schelfhout, Gustave de Smet, Piet van Wijngaerdt und Jan Sluyters, die ersteren drei mit einer Einführung von Fr. M. Huebner, die letztere von dem flämischen Literaten André de Ridder eingeleitet. Die Erscheinung dieser Serie geht über ein zeitliches und lokales Interesse hinaus, indem sie, durch die propagandistische Fassung ihrer Einführungen zu den Reproduktionen (je etwa dreißig), die behandelten Künstler als Anbauer einer neuen, post-expressionistischen Richtung in der Malerei in Holland polemisch unterstützt. Trotzdem sind die handlichen und vor allem billigen und preiswerten Bändchen auch dem eine langersehnte Handhabe, der in objektiver ruhiger Kunstbetrachtung abseits vom Kampfe mit dem Schaffen der „Neuen Kunst" sich vertraut machen möchte. Nur wäre da die Frage nicht unerlaubt, ob die Erscheinungen de Smet und van Wijngaerdt nicht vielleicht verfrüht einem breiteren Publikum als monographie-bedürftige

Künstler vorgestellt wurden. Um so mehr erfreut die Tatsache, daß der Verlag als Fortsetzungsbändchen die Behandlung der Künstler James Ensor und Georges Minne verspricht. Von den vorliegenden sei nur noch gesagt, daß die Einleitungen jedenfalls ein in aller Kürze das Wollen und Können der behandelten Maler zusammenfassendes und zur Einführung vollkommen genügendes Referat bilden, denen sich das technisch gelungene Abbildungsmaterial erläuternd anschließt. W. Loeb.

Kleine Anzeigen

Unter dem Titel „Deutsche Kunst 1650 bis 1800 / 84 Bildtafeln mit einem Vorwort von Ulrich Christoffel" hat der Hyperion-Verlag in München soeben ein hübsches Büchlein herausgebracht, das noch einmal die Erinnerung an die z. T. um ihre Wirkung durch den Kriegsausbruch betrogene Darmstädter Jahrhundertausstellung wachruft. Denn der Bildanhang vereinigt die Restauflage von Rotophot-Tiefdrucken, die damals dem illustrierten Handkatalog der Ausstellung beigegeben waren, und der nicht ungeschickte einführende Text von Christoffel ist deutlicher Niederschlag all der Ergebnisse, die das große längst vergriffene Ausstellungswerk „Deutsches Barock und Rokoko" in sich verschließt. Sympathisch aber ist an diesem Text der bewußte Versuch einer Neuwertung jener so lange unbeachtet gebliebenen deutschen Kunstepoche, und wenn auch gewisse Urteile ein wenig fehlgreifen, Nebensächliches z. T. zu sehr auf Kosten der soviel wichtigeren Hauptresultate herausheben (weil Verfasser offenbar jene Ausstellung nicht gesehen hat), so soll doch die Qualität dieser Einführung nicht weniger anerkannt werden als der hier gemachte erneute Versuch des Verlegers, in dokumentarischem Sinne für jene zu Unrecht vergessene deutsche Kunstepoche zu werben, die sich erfreulicherweise täglich mehr im Bewußtsein der Gegenwart durchsetzt und die — wie gerade Berlin beweist — in den letzten Jahren sogar hervorragend museumsreif geworden ist. B.

* * *

Im Verlag der Wiener Drucke 1923 ist soeben ein mit Bildtafeln versehener Führer durch die ehemalige Hoftafel- und Silberkammer erschienen, für den der Direktor des österreichischen Museums für Kunst und Industrie Dr. E. Leisching verantwortlich zeichnet. Es handelt sich hier um eine Beschreibung der Schätze, die bis zum Herbst 1918 in den Magazinen für die tägliche Hoftafel aufbewahrt wurden. Von diesen ist der wertvollere Teil im letzten Sommer dem österreichischen Museum angegliedert worden. Dieser Abteilung, die ausschließlich museal wertvolle Kunstwerke enthält, gilt der hier angezeigte Führer. Die Aufstellung der neuen Schausammlung wurde von Kustos Dr. Richard Ernst besorgt, der auch den Führer verfaßt hat. Übrigens ist die neue Schausammlung als selbständiges Denkmal in dem alten Rahmen der Tafelkammer verblieben, eine Tatsache, die der künstlerischen Aufstellung keine geringen Schwierigkeiten in den Weg stellte. Neben dem Porzellan Ostasiens und demjenigen der Wiener Manufaktur sind es die Goldschmiedearbeiten und Bronzen des 18. Jahrhunderts, die im Mittelpunkt der neuen Sammlung stehen. -n.

Der neue, vierbändige Brockhaus

Dieses ausgezeichnete Hilfsmittel schreitet trotz der Ungunst der Zeit rasch der Vollendung entgegen. Von dem eben erschienenen 3. Band, der die Buchstaben L—R umfaßt und der an Ausstattung und technischem Aufwand der bewährten Linie folgt, läßt sich im Hinblick auf die kunsthistorische Verläßlichkeit nur das bereits früher begründete Lob wiederholen. Es ist auch bei dem neuen Band an Kosten und Material nicht gespart worden. Wenn man in diesem neben Lionardo und Michelangelo, Marc, Pechstein und Picasso findet, dann muß man in der Tat die universale und großzügige programmatische Einstellung, die alte festbegründete Tatsachen neben den viel umstrittenen modernen Erscheinungen behandelt, dankbar begrüßen. -r-

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Oskar Fischel, Das moderne Bühnenbild. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1923.

Sammlung Gabrielson, Göteborg. Mit Beiträgen von Adolf Behne, Ludwig Hilbersheim, S. Friedländer-Mynona.

Heinrich Glück, Die christliche Kunst des Ostens. (Die Kunst des Ostens Bd. VIII.) Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1923.

Max Tilke, Das orientalische Kostüm in Schnitt und Farben. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1923.

Julius Vogel, Max Klinger und seine Vaterstadt Leipzig. Ein Kapitel aus dem Kunstleben einer deutschen Stadt. Leipzig 1923.

Heinrich Wichmann, Gerhaert Bramer. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei zur Zeit Rembrandts. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1923.

Neue Zeitschriften

Europe

nennt sich eine neue, im Verlag von R. Rieder & Co., Paris, erscheinende Monatsschrift, die eine Erweiterung der vortrefflichen „L'Art libre" von Paul Colin ist, der auch für die neue Zeitschrift gemeinsam mit René Arcos als Herausgeber zeichnet. Wer von dem früheren Blatte Colins her die Mentalität dieses vorbildlichen Europäers kennt, findet auch in der neuen Revue den Nieder-

schlag des gleichen, durchaus universal eingestellten, jedem Haß der Völker abholden Geistes. Ist „Europe" zunächst auch vorwiegend schöngeistig orientiert und in erster Linie auf die zeitgenössische Literatur eingestellt, so beweisen doch bereits die ersten Hefte, daß auch die bildende Kunst in dem weitgespannten Programm dieses sympathischen und als Wegweiser einer neuen Gesinnung bemerkenswerten Organs nicht zu kurz kommt. Nicht zuletzt aus diesem Grunde scheint deshalb auch an dieser Stelle ein nachdrücklicher Hinweis auf eine derartige Zeitschrift, der man nur reichsten Erfolg wünschen kann, gerechtfertigt. b.

Roma. Rivista di studi e di vita romana. Anno I. 1923. Roma, Casa ed. Roma.

Von der neu erschienenen Zeitschrift „Roma", als deren Leiter der Superintendent der römischen Galerien F. Hermanin zeichnet, liegen nunmehr drei Hefte vor. Obwohl sich „Roma" an ein größeres Publikum wendet, sind doch eine Reihe ausgesprochen wissenschaftlicher Arbeiten, wie die Aufsätze Nogaras über Biondo da Forli oder die Studie des Monsignore Marini über die „Mirabilia urbis Romae" aufgenommen worden. Im übrigen beschäftigt sich die Zeitschrift hauptsächlich mit dem künstlerischen Leben des modernen Rom, so daß sich durchweg gut redigierte Berichte über die Ausstellungen und die musikalischen Ereignisse anschließen. Vielleicht wird „Roma" eine gute Fortsetzerin der „Memorie delle belle arti" oder des „Buonarroti" werden.

Das Arbeitsfeld des neu gegründeten Verlags beschränkt sich jedoch nicht lediglich auf die Herausgabe der Zeitschrift. Den römischen Kirchen soll zunächst eine Reihe von Monographien gewidmet werden, geplant sind Bände über S. Ignazio, il Gesù, San Marco, S. Carlo al Corso usw. L. S.

Verschiedenes

Reklameauswuchs in Dresden

Man hat es in Dresden für nötig befunden, ein Stadion zu erbauen. Das ist gut. Weniger gut, daß es inmitten der Stadt, im Straßengewirr, Staub und Lärm angelegt wurde — wohl um den dort freien Platz zu nützen — statt hinaus ins Freie, wo es doch seinem eigentlichen Sinn nach hingehört. Anlaß zu dieser Bemerkung aber ist der Zugangsweg, den man in „künstlerischer Absicht" errichtet hat. Spürte man, daß das künstlerische Moment in diese schmalbrüstige, von Straßen eingekerkerten Anlage allzuwenig beachtet worden war — und was für künstlerische Möglichkeiten an Wucht, Dimension, Aufbau vermag solch kolossaler Zweckbau zu bieten, vermochten die antiken Stadien zu verwirklichen! — oder war es wirklich nur Spekulation auf lukrative Gestaltung, — wie böse Zungen behaupten —: man baute das Kuriosum der „Reklamestraße", ein expressionistisch gestikulierendes Zerrbild großer Baugedanken, das wie eine wahnsinnig gewordene Spielzeugschachtel aus dem Schatten der Alleen des „Großen Gartens" hervorkriecht. Von oben langgeöhrten, unten als Verkaufsbuden eingerichteten „Obelisken" flankiert, bohrt sich diese Zwergenschlucht zwischen ihren vergipsten, mit wilden Plakaten versehenen Bretterwänden, eine permanent tobende Reklameausstellung also, mitten in den Bauch des wehrlosen Stadions. Eine Farce, für einen acht Tage dauernden Jahrmarkt nicht übel, als bleibendes „Baudenkmal" in Dresden, der Stadt Pöppelmanns und Bährs, unmöglich. Es als Zeugen moderner Kunst auszurufen, ist Blasphemie, Verwechslungen in dieser Hinsicht, einerlei ob böswilligen oder naiven, vorzubeugen ist Pflicht eines jeden, dem moderne Architektur zu wertvoll ist, als daß er sie der Laune Unfähiger überlassen möchte. Schürer.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 14	26. Juli	Heft 14	19. Juli
„ 15	9. August	„ 15	2. August
„ 16	23. August	„ 16	16. August

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

ABBILDUNGSPROBE AUS DEM WERKE: EDVARD MUNCHS GRAPHISCHE KUNST
VERLAG ERNST ARNOLD, DRESDEN

ABBILDUNGSPROBE AUS DEM WERKE: EDVARD MUNCHS GRAPHISCHE KUNST
VERLAG ERNST ARNOLD, DRESDEN

Edvard Munchs graphische Kunst

Von GEORG BIERMANN

Munchs Werk ist durch Deutschland in das Bewußtsein seiner Zeit hineingewachsen. Dem Sechziger von morgen winkt als nicht mehr zu bezweifelnde Tatsache die Palme des Klassikers, die allen großen Revolutionären von gestern zuteil wird. Daß es zuerst die deutschen Freunde waren, die diesem unsteten Norweger den Glauben an sich und sein Werk stärkten, daß Munchs Ruhm über Berlin nach seiner Heimat und ins übrige Europa zurückschlug, ist eine Tatsache, die uns gerade heute mehr denn je mit Genugtuung erfüllen kann, wo die einstmals strahlende Sonne des Abendlandes ihr müdes Antlitz westlichem Versinken in nahe Nacht zuzuneigen scheint.

Gustav Schiefler, der in Arnolds graphischen Büchern kürzlich den Munch-Band herausgab, sagt von dem ersten Auftreten des Norwegers in Berlin in jener denkwürdigen Ausstellung von 1892 (die die Geburtsstunde der Sezession über den Fall Munch einleitete), daß damals ein leises Zittern der Erde bemerkbar ward, weil alles das, was bis dahin vielleicht schon literarisch möglich schien (Strindberg) nun auch durch die Kraft eines bildenden Künstlers Gestaltung gewonnen habe. Damals freilich sind sich die Freunde trotzdem noch nicht über den geheimen Sinn jener Kunst im klaren gewesen; aber sichere instinktmäßige Ahnung rief zu Bejahung, bestätigte, vorausgreifend allem Kommenden, die Kraft eines genialen Menschen, der aus Schmerzen eigenen Erlebens heraus Künder jenseitig erschauter Gesichte wurde.

Über Munch als Künstler ist heute kaum noch ein Wort zu sagen, das nicht Allen bereits auf den Lippen stünde, die einmal an sich die innere Fülle der Gesichte dieses Meisters erlebt haben. Hier greift durchaus jene Strindberg-Gewalt an das Zentrum der menschlichen Seele und läßt aus Schauern innersten Ergriffenseins die Ahnung vom schicksalhaften Sein unseres zwiespältigen Lebens in uns emporwachsen, die immer ein Gefühl von Hilflosigkeit gegenüber dem Fatum auslöst. — Das Thema von Mann und Weib ist auch bei Munch Grundakkord einer Reihe seiner herrlichsten frühen Blätter. Straff konturierte Form des graphischen Strichs ist Gefäß jener inneren Ballungen, die oft zersprengen möchten und doch kristallscharf in ihrer künstlerischen Funktion des expressiven Willens eingebettet ruhen. Dämonische Suggestivkraft, die ins Weite und Laute hinausbrüllen möchte, wird gebändigt durch die Abbreviatur der künstlerischen Handschrift, die mit zwei oder drei Akzenten immer das Wesentliche umschreibt und alles Andere dem Beschauer überläßt. Tragik des Menschlichen an sich — einerlei ob Bejahung im dynamischen Ausbruch naturhafter Erotik — oder befangen im Angesicht des Todes — immer sind hinter diesen Munchschen Blättern der ersten Periode die Qual der Enttäuschung, Anklage und Schuld offenbar. Eingekeilt in den Umriß jener — wie Schiefler sagt — zarten und gleichsam mit elektrischer Spannung geladenen Striche — wächst jener Strindbergsche Pessimismus empor, der, verneinend alle Süße diesseitigen Lebens, Anklage auf Anklage gegen das Firmament hämmert.

Dies aber umreißt den eigentlichen Charakter Munchscher Kunst, so sehr auch dazwischen eine Epoche kontemplativer Lebensfreude den Blick ins Alltägliche abzubiegen versucht. Im Gegenteil: Wie sehr trotzdem die schwerverhangene Stirn des nordischen Grüblers über seinem Werke steht, beweist die Tatsache, daß jener alternde Munch, der uns heute mit seinen sechzig Jahren grüßt, die gleichen Züge trägt wie jener Aufrührer von 1890, der zuerst das nordische Fanal über einer Zeit erhob, die wie Vorabend einer untergehenden Kultur erscheint. Nicht der Gegensatz vom Romanen zum Germanen vermag den tieferen Sinn dieses seltsamen und in sich durchaus nicht stetigen Schöpfers zu erhellen. Solche Antithese spannt den Bogen innerhalb der indogermanischen Rasse für einen Schöpfer wie Munch viel zu eng. Anologien für der-

artige Naturen wären vielleicht aus allen Zeiten und allen Kulturen der Erde herbeizuholen, ja es könnte ſich eines Tages zwiſchen Munch und einem mexikaniſchen Inkakünſtler eine ſeltſame Parallelität des Gefühls offenbaren, die wir Heutigen nicht einmal entfernt ahnen, und vielleicht beſitzt ſogar die primitive Südſeekunſt ähnlich grübleriſche Naturen, die in ihrem Kunſtidiom aus dem gleichen inneren Drang zur Zeugung gekommen ſind, wie dies einem Edvard Munch aus dem Zwang ſeiner Natur heraus beſtimmt war. Ob er ſelbſt, kunſthiſtoriſch und äſthetiſch gewertet, wirklich (wie Schiefler meint) die Kurve von Cézanne über van Gogh zu ſich umbog, iſt belanglos angeſichts jener zwei Dutzend Blätter, die wirklich einmal zu dem unvergänglichen Beſtand abendländiſcher Kunſtgeſchichte zählen werden.

Das Werk iſt das Weſentliche; Vergleich führt zu nichts. Wie wenig ſolcher berechtigt iſt, lehrt in Schieflers ſonſt ſo ausgezeichnetem Buch der Hinweis auf Corinth. Wenn den erſt die Deutſchen entdeckt haben werden, wird der Blick aufs Ausland von ſelbſt ermatten. Lebensbejahung und Verneinung ſind in ſolchem Gegenüber niemals Wertmeſſer für die künſtleriſche Geltung des einzelnen Künſtlers, ſondern höchſtens Beweis der Temperamente. Und was der liebenswerte Weltverächter Munch z. B. geſtaltet, erhält gottlob in dem ſonnenbegnadeten, kindhaft reinen Draufgängertum eines Lovis Corinth ſein vollwertiges künſtleriſches Gegenſpiel. Schließlich ſind wir Menſchen dieſer Erde ſogar mehr Bejaher im Geiſte jenes herrlichen urtümlichen Oſtpreußen als Hamletnaturen, die der Weltſchmerz von Station zu Station des Leidens vorantreibt. Der Eine aber iſt für uns heute ſo notwendig wie der Andere. Über die künſtleriſche Größe zu entſcheiden, wird allein die Nachwelt berufen ſein. Leuchtendem, ſprühendem Auge der Kunſt, wie es Corinths Werk preisgibt, ſteht verhangene Bläſſe des Blicks eines nordiſchen Grüblers gegenüber. Deſſen Kontur hat die beklemmende Angſt vor Unglück und Not des Schickſals. Seltſam groß und ſicher gepackt iſt jeweils der Moment und unvergänglich ſteht überhaupt ſolche Möglichkeit in der Kunſtgeſchichte feſt. Aber des Anderen ungleich reicheres Werk iſt nicht nur Preisgeſang des Fleiſches (wie Schiefler meint), ſondern inbrünſtigſte Verkettung an die Schöpfung, laut hinaustönender Jubelſchrei (mehr als einmal auch tragiſch auf moll hin abgedämpft), unerhört ausgreifend in der Fülle aller Symbole und immer Bejahung bis zum Letzten. Das kindhaft reinere Sein iſt darum ſicher bei Lovis Corinth, dem — wie ich immer wieder ſagen muß — von zeitgenöſſiſcher deutſcher Kunſt niemand die Stange hält. —

Auf der Stirn eines Edvard Munch aber brennt das Strindberg-Mal. Solche Naturen wie dieſe ſind ſelten und wandeln auf der Schloßterraſſe in Helſingör, Hamlet in Perſon: „Geh in ein Kloſter, Ophelia."

Paul Gauguin / Zwei Jahrzehnte nach seinem Tode

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von ERICH WIESE*

„Woher kommen wir,
Wer sind wir,
Wohin gehen wir?“

Das der Schlußstrich Gauguins unter ein Erdenbürgertum von einem halben Jahrhundert: eine dreifache Frage ins Dunkel. Auf die es nur und immer wieder eine Antwort gibt, die auch er gab: Erlösung durchs Werk. Und dessen Gelingen seinen Versuch, freiwillig allem Zweifel ein Ziel zu setzen, fast als Schwäche erscheinen läßt.

Sie behielt nicht Gewalt über ihn. Gauguin mußte leben, ächzte und jauchzte weiter von Werk zu Werk, erlöste sich wieder und wieder, noch fünf lange Jahre, und stellt ans Ende seiner Bahn sein buntestes Bild, einen Spiegel aus tausend Reflexen, ohne jeden Flecken, ohne jede Trübung, klar wie alle Wahrhaftigkeit: „Vorher und Nachher.“ — „Dies ist kein Buch.“

Man wird Gauguin nicht kennen ohne diese Bekenntnisse. Vielleicht wird man ihn nicht lieben, ohne Noa-Noa gelesen zu haben. Wird die Wahrhaftigkeit seiner Pilgerschaft besiegelt finden in seinen Briefen an den Freund Daniel de Monfreid.

Auch einer, Gauguin, der für seinen Glauben alles dahingab.

Woher kam er?

Als Mensch aus zwei Rassen, die einen Greco und Goya, einen Delacroix und Courbet ihr eigen nennen. Das ist nicht unwesentlich für die Erkenntnis des Künstlers, so wenig wie das, was er liebte: Manets Olympia. Degas. Puvis de Chavannes. Daumier. Forain. Hokusai. Giotto, Raphael und Michelangelo. Holbein und — die „Primitiven“.

Man hat sein Werk als abhängig von manchem seiner Zeitgenossen erklärt und nannte Pissarro, Vincent, vielleicht Cézanne und Seurat. Das hat ihn weniger verstimmt als die Anmaßung einiger unbedeutender Maler, die vor ihm zu sein vorgaben und das geflissentlich verbreiteten. — „Ich hasse die Unbedeutendheit, ich hasse den halben Weg.“ — Aber wir kennen diese Gegner nicht neben einem Gauguin.

Die Wahrheit ist, daß frühe Werke von ihm in seinem Umkreis deutlich verankert erscheinen, daß seine späteren eine unerhörte persönliche Tat sind, *seine* Tat. Er spannte die Sehne und sein Pfeil flog. Ein Picasso griff ihn. Er ging von Hand zu Hand, durch die Dutzende. Und heute, abgegriffen und ohne Spannung, tragen ihn Tausende umher und wissen seinen Ursprung nicht: woher kommen wir?

Wer ist er?

Ruhender Pol noch heute innerhalb eines Strudels, den *er* entfachte, der um ihn kreist. Seine neue Lehre, die sie alle heut zu haben behaupten: Farbe *und* Form, unabhängig von Erscheinung und Zeichnung im Sinne der Natur, bloße Mittel zur Suggestion eines geistigen Zustandes, zugleich einer dekorativen und malerischen Einheit.

Van Gogh stieg wie keiner, mit der Intensität des Wahnsinns, bis in die Schönheit des Atemlosen, wo es keine Zeugung mehr gibt. Gauguins Art kann noch heute, nach allen Mißverständnissen und Verwässerungen, neuer Anknüpfungspunkt werden — und wird es. Denn sie ist, bei aller Bereicherung dieser, innerhalb der Tradition.

Nicht so Matisse, nicht Picasso, nicht die „Absoluten“: sie alle wurden Spezialisten. Was nicht ausschließt, daß man sie mit gleichem Recht lieben darf wie einen Gauguin.

Sein wahrer Nachfolger wurde und blieb Edvard Munch.

* * *

Nichts wäre mehr *gegen* Gauguin, als ein geistreiches Feuerwerk um und über ihn. Darum seien unseren knappen Feststellungen über den Künstler nur noch wenige über den Menschen angefügt.

Drei Zustände durchschreitet sein äußeres Leben. Er ist nacheinander: Bürger, Künstler (im sozialen Sinne), „Wilder" unter Wilden.

Das letztere war für ihn gleichbedeutend mit „Mensch sein unter Menschen" in des Wortes reinster Bedeutung. Die Zivilisation Europas schien ihm der Gegenpol einer solchen Anschauung. Und er war stark genug, trotz aller Versuchungen schließlich die letzte Konsequenz aus seiner Erkenntnis zu ziehen: als Maori zu sterben, ein Armer unter Armen: „Alle meine Zweifel sind geschwunden. Ich bin und bleibe ein Wilder".

Gauguin und die Frau. Darin war sein Schicksal persönlich, wie immer zwischen Mann und Weib. Unnütz, von Tragik zu sprechen. Die Erscheinungsformen sind unendlich und ohne Norm. Gauguin brauchte die Frau. Aber niemand wird ernstlich behaupten, sie habe ihn zugrunde gerichtet, weder den Künstler noch den Menschen. Er hatte die Ehe als unmoralisch erkannt, und er warf sie von sich. Die körperliche Erscheinung der europäischen Frau war ihm zuwider. Er sah in ihr verderbliche Spuren einer gehaßten Zivilisation. Sein Ideal wurde die Frau von Tahiti: mit dem breiten Oberkörper, dem schmalen Becken und den Beinen „wie zwei Säulen". Wenn er die Tahitanerin malte, sah sie stets aus wie eine geborene Königin.

Er war gewiß kein guter katholischer Christ und allen äußeren Gemeinschaften feind. Die zurückgedrängten Götter Tahitis predigten ihm eine bessere Moral als die Diener der Mission. Mit Zähigkeit spürte er den Kultgeheimnissen der Maori nach. Sie spiegelten ihm wahren Glauben und lebendige Philosophie, menschliche Weisheit und Achtung vor dem ewig Unergründlichen. Im Grunde war er Zweifler, aber von der positiven Art: er wußte, daß den Widerwärtigkeiten des Lebens ebenbürtige Freuden das Gleichgewicht halten. Und er konnte sich freuen! Grad an der Buntheit des Lebens, die auch das seine kennzeichnet. Es ist keine Resignation, sondern eine Feststellung aus Einsicht, wenn er schreibt: „Arbeit ohne Ende — was wäre sonst das Leben? Wir sind, was wir allzeit waren und allzeit sein werden, ein von allen Winden geschaukeltes Schiff." Kurz hinterher aber heißt es: „Ich meine, das Leben hat nur Sinn, wenn man es mit Willen oder zumindest nach Möglichkeit seines Willens lebt."

Er tat es. Ja orana, Gauguin!

Aus Gauguins Schriften

Weltanschauung

„Wir wissen, und wir wissen nicht.

Ich möchte euch also fragen: ob wir, wenn wir rechnen gelernt haben, so notwendig richtig sind.

Willen haben heißt: ihn haben wollen.

Unempfindlich wie ein Stein heißt auch stark wie ein Stein sein.

Nur klare Situationen —

Wann wird der Mensch verstehen, was Menschlichkeit heißt?

Wenn die Menschen ihre Zeit doch nicht mit unnützen Anstrengungen und Arbeiten verlören, die nichts mit ihnen zu tun haben!

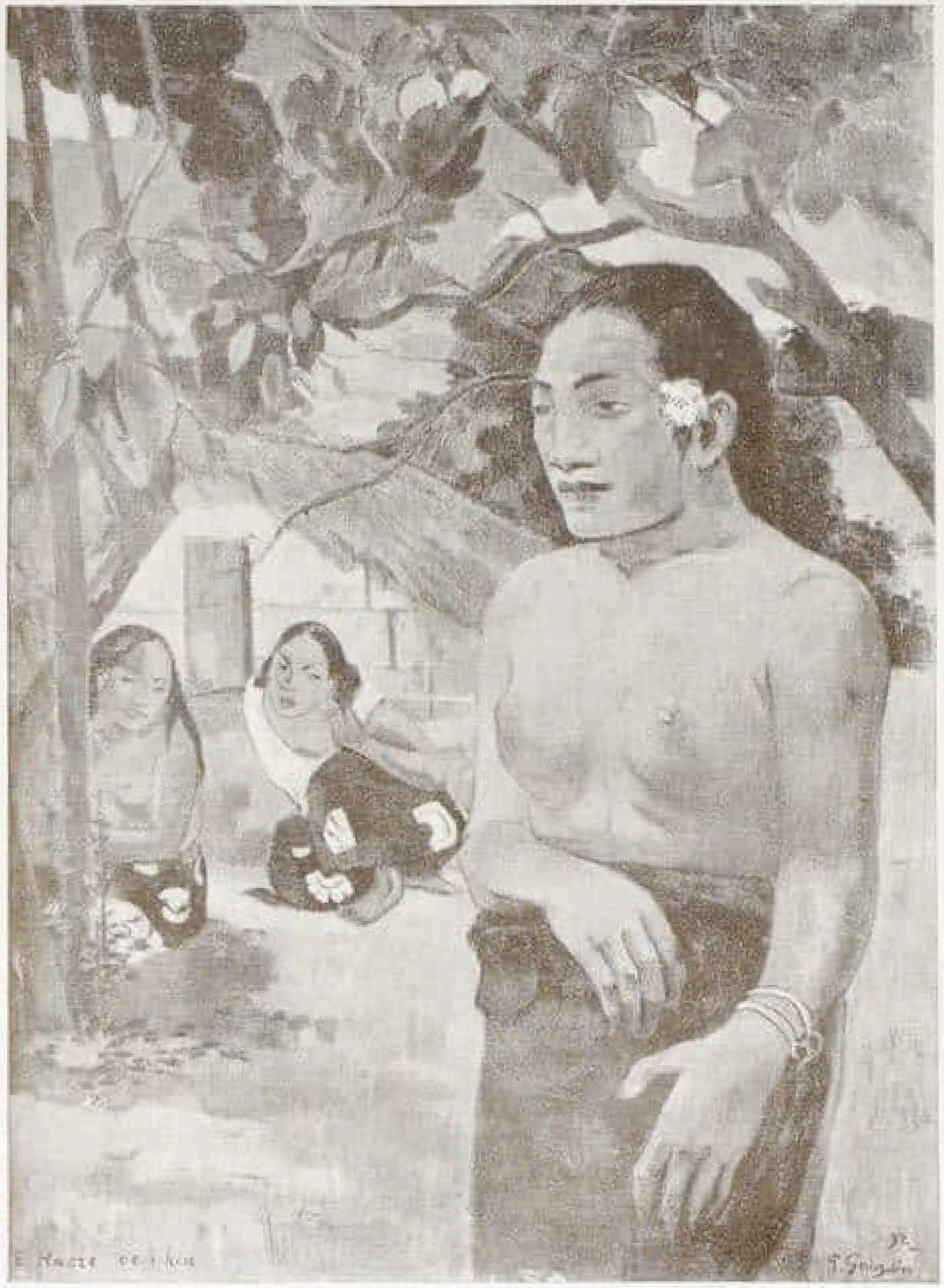
Ich entwickle mich normal [auf Tahiti] und beschäftige mich nicht mit unnützen Dingen.

Man muß eins von beiden [ein Wilder oder ein Kind] sein, . . um zu glauben, daß ein Künstler — ein nützlicher Mensch sei.

So niedergeschlagen ich auch sein mag, pflege ich mein Vorhaben doch niemals aufzugeben, ohne alles, selbst „das Unmögliche", versucht zu haben, um zum Ziele zu gelangen.

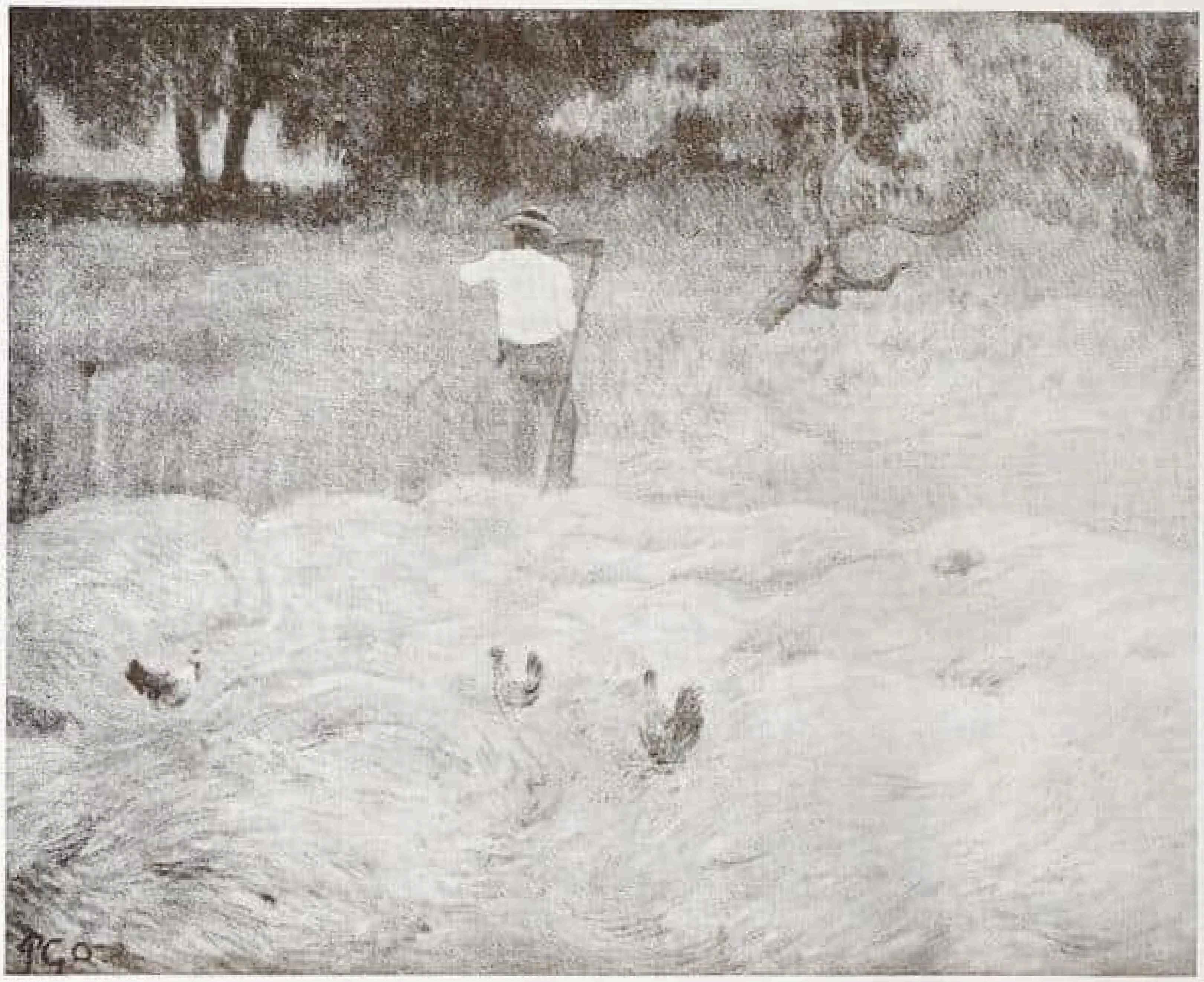
Ich bin weit fort von jenen Gefängnissen, den europäischen Häusern.

Tahiti-Landschaft. Galerie Barbazanges. Paris.



Tahiti. 1892. Sammlung Köhler. Berlin.

Paul Gauguin.

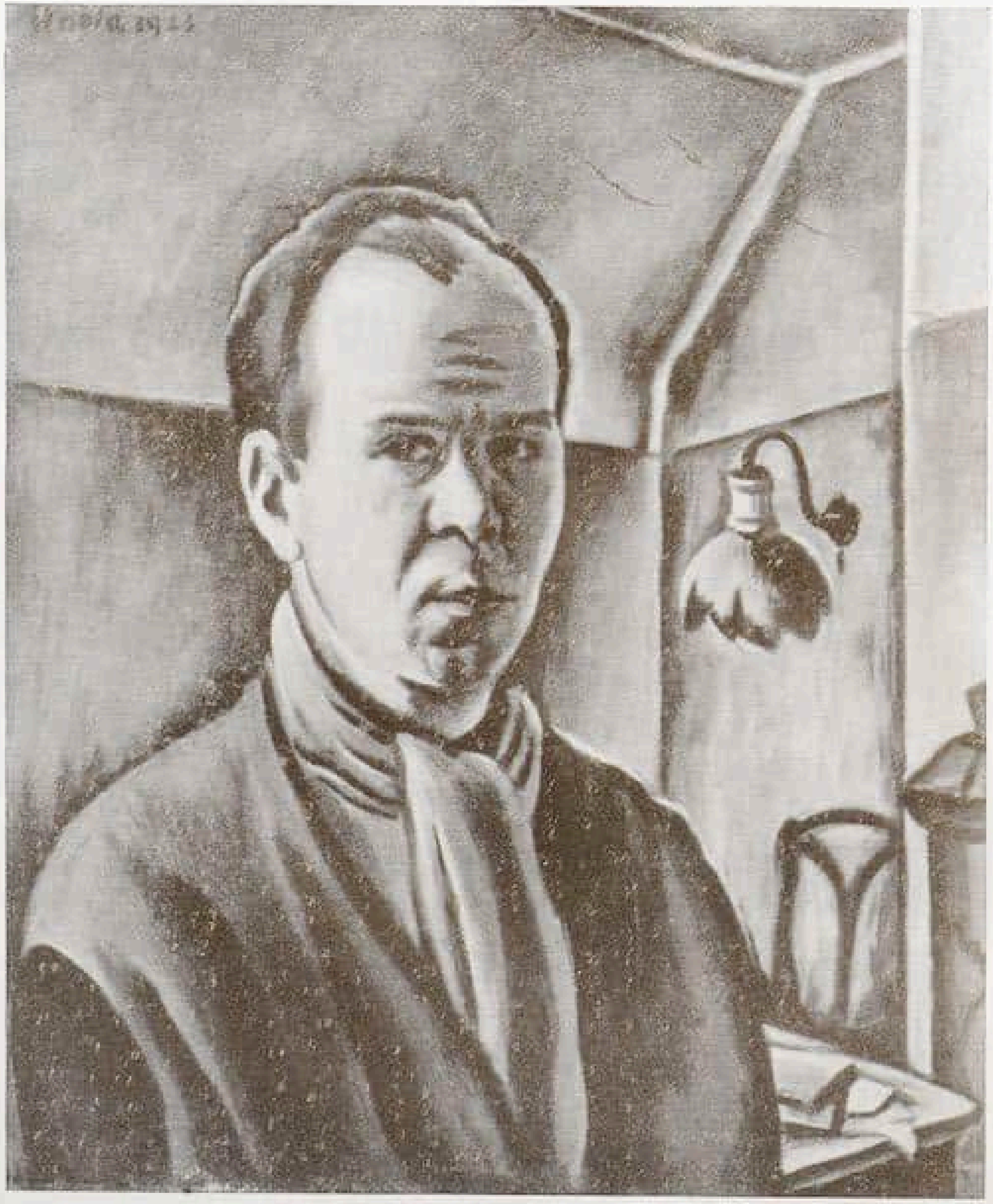


Paul Gauguin. Ernte. Galerie Thannhauser, München.

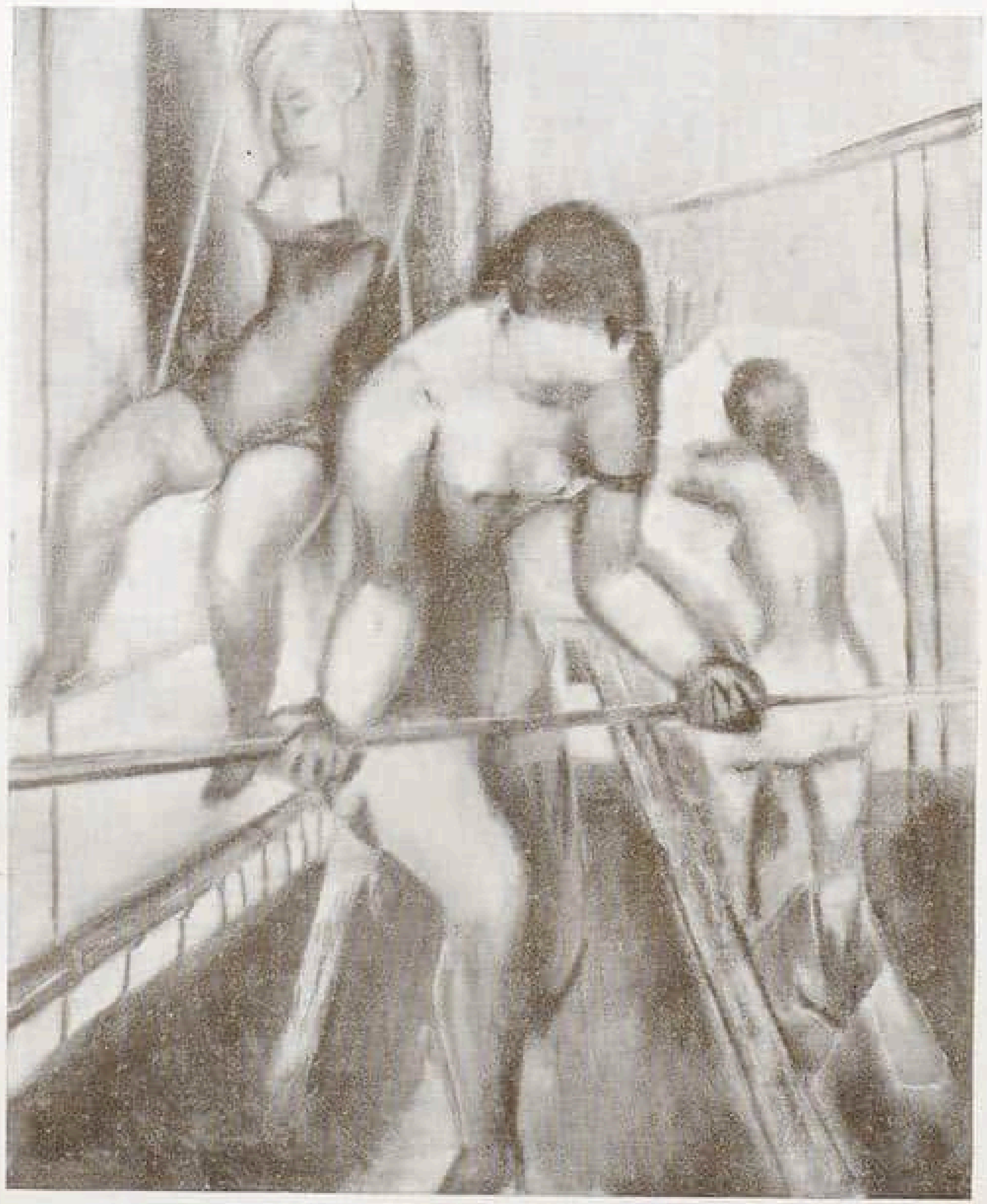
Paul Gauguin. Krankenhausgarten in Arles. Galerie Thannhauser, Luzern.

Paul Gauguin. Tahiti. 1902. Galerie Thannhauser, Luzern.

Paul Gauguin. Pferdeführer (Tahiti). Galerie Barbazanges, Paris.



Unold. Selbstbildnis.



Lasser. Artisten.

Eine maorische Hütte trennt den Menschen nicht vom Leben, von Raum und Unendlichkeit.

. . . Warum zögerte ich, diesen Sonnenjubel auf meine Leinwand zu bannen.

Oh! diese alten europäischen Überlieferungen! Die furchtsame Ausdrucksart entarteter Rassen!

[An de Monfreid]: Inzwischen genießen Sie Ihr Leben in aller Ruhe: die Animalität in uns ist nicht so verächtlich, wie man immer sagt.

Mein Theater ist das Leben. In ihm finde ich alles, den Schauspieler und die Dekoration, das Erlesene und das Triviale, das Weinen und das Lachen.

. . . Sie wissen, ich liebe Blumen über alles. —"

Münchner Neue Sezession / Ein Bericht

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von FRANZ ROH*

Ausstellungen moderner Kunst zeigen immer wieder auffallendes Decrescendo in Besetzung der Gebiete: Sehr viel Malerei, wenig Plastik und so gut wie gar keine Architekturentwürfe. Teilweise begründet sich diese Tatsache äußerlich: durch die Not der Zeit, die über allen Teilen Deutschlands lagert. Es ist gerade noch erschwinglich, sich auf der Fläche einer Leinewand oder auf Pappe auszudrücken. Viel schwerer, sich plastisch in edlen Materialien auszuwirken (und dann gar deren Versand zu bestreiten). Architekturentwürfe aber sind ein utopisches Spiel auf Papier geworden, da die Möglichkeit, in großem Stil zu bauen, immer mehr schwindet. Trotzdem wird es Hauptaufgabe werden müssen, gerade gute Architekturentwürfe zur Schaustellung zu bringen, in Konkurrenz zu setzen und damit Betätigungsmöglichkeit deutscher Architekten im Ausland herbeizuführen.

Aber auch inneren Grund hat jenes Decrescendo. Der Expressionismus trug soviel Rausch und Phantastik in sich, daß er mehr zum freien Bewegen von Farben und Massen im Scheinraume der Malerei führen mußte, als zur Gestaltung von Massen im realen Raum, in dessen Ordnung sich die Plastik einstellt. Und zur wirklichen Architektur konnte der Expressionismus solange wenig Neigung haben, als er das Sein immer wieder vorstellte als kreisenden Tumult und Taumel aller Kräfte gegeneinander, welche Vorstellung den statischen Notwendigkeiten des Architekturleibes nicht gerade entgegenkommt. Indem dies dynamische Vorstellen des Lebens jetzt zu schwinden beginnt zugunsten einer statischen Verfestigung, in der die Beziehungen alles Seins ehern ruhend gedacht werden, mag sich auch das Verhältnis zur wirklichen Architektur ändern.

Der Geist der Münchner Neuen Sezession wirkt sich diesmal besonders einseitig in der farbigen Fläche aus. An Plastik sind eigentlich nur ein paar Köpfe von Claus zu nennen, solide Arbeit. Keiner aber dachte auch hier das Gehäuse aus, in dem all solche transportabeln Stücke Kunst nun ihren sinnvollen Ort haben könnten. Für die Malerei liegen sodann wenig Gäste von auswärts vor. Um so geschlossener spricht die Münchner Malerei als solche.

Um der Geschichte des Münchner Expressionismus kein Unrecht zu tun, muß man wissen, was alles im Bereich dieser Stadt wirkte und wieviel ihr heute durch Tod, Not und Ungunst der Verhältnisse entzogen ist. Die Gruppe des „Blauen Reiter", dem eine entscheidende Rolle in der Geschichte des süddeutschen Expressionismus zugefallen war und auf dessen Weiterentwicklung man höchst gespannt sein mußte, wurde allzu früh zersprengt: Franz Marc und Macke fielen im Krieg, Kandinsky ist heute Professor am Bauhaus in Weimar, ebenso Klee, welcher der Gruppe nicht allzu ferne stand.

Campendonk aber bekam vonseiten eines Mäzens einen Wohnsitz bei Crefeld. Die Münchner Plastik erhielt eine Schwächung durch Wegberufung Edwin Scharffs nach Berlin.

Nun hat sich in den beiden letzten Jahren ein neuer Stil der Malerei entwickelt, stark unterschieden von dem des „Blauen Reiters", indem man dem Expressionismus neue Schärfung des Gegenstandsbewußtseins zuführte. Diese Welle, allmählich in ganz Europa spürbar werdend, ist in München heraufgeführt worden durch drei Maler, welche, so verschieden sie unter sich, in Zukunft zweifellos ein und derselben eröffnenden Stufe zuzurechnen sind. Es handelt sich um die neueren Arbeiten von Schrimpf, Davringhausen und Mense. Schrimpf, in den modernen Lebenskreisen Italiens geschätzt (es erscheint neben einem deutschen demnächst ein italienisches Buch über ihn), hat einen Ruf nach Amerika. Und Davringhausen ist nach Berlin übergesiedelt. Es ist zu hoffen, daß nicht auch die zweite originelle Welle, deren Zug sich noch Mancher anschließen dürfte, ihrer Stoßkraft für München beraubt werde.

Denn es ist entscheidend, wie nun eigentlich die viel genannte Mäßigung aussieht, die auch die Münchner Sezession durchzieht. Man muß von vornherein diejenigen Mäßigungsbezirke abtrennen, die nach Ermüdung oder Langerweile schmecken. Denn geistiges Leben scheint nun mal derart gebaut, daß es zur Ruhe nicht kommen kann und, ständig weiter tastend, den Pol des Guten umkreisen muß. Manche Betrachter meinen, daß heute die Spannung zwischen Publikum und Künstlern (auch das Gesunde an ihr) verschwinde, daß sich alles gerührt in die Arme zu sinken drohe und nichts als schlaffer Kompromiß bevorstehe.

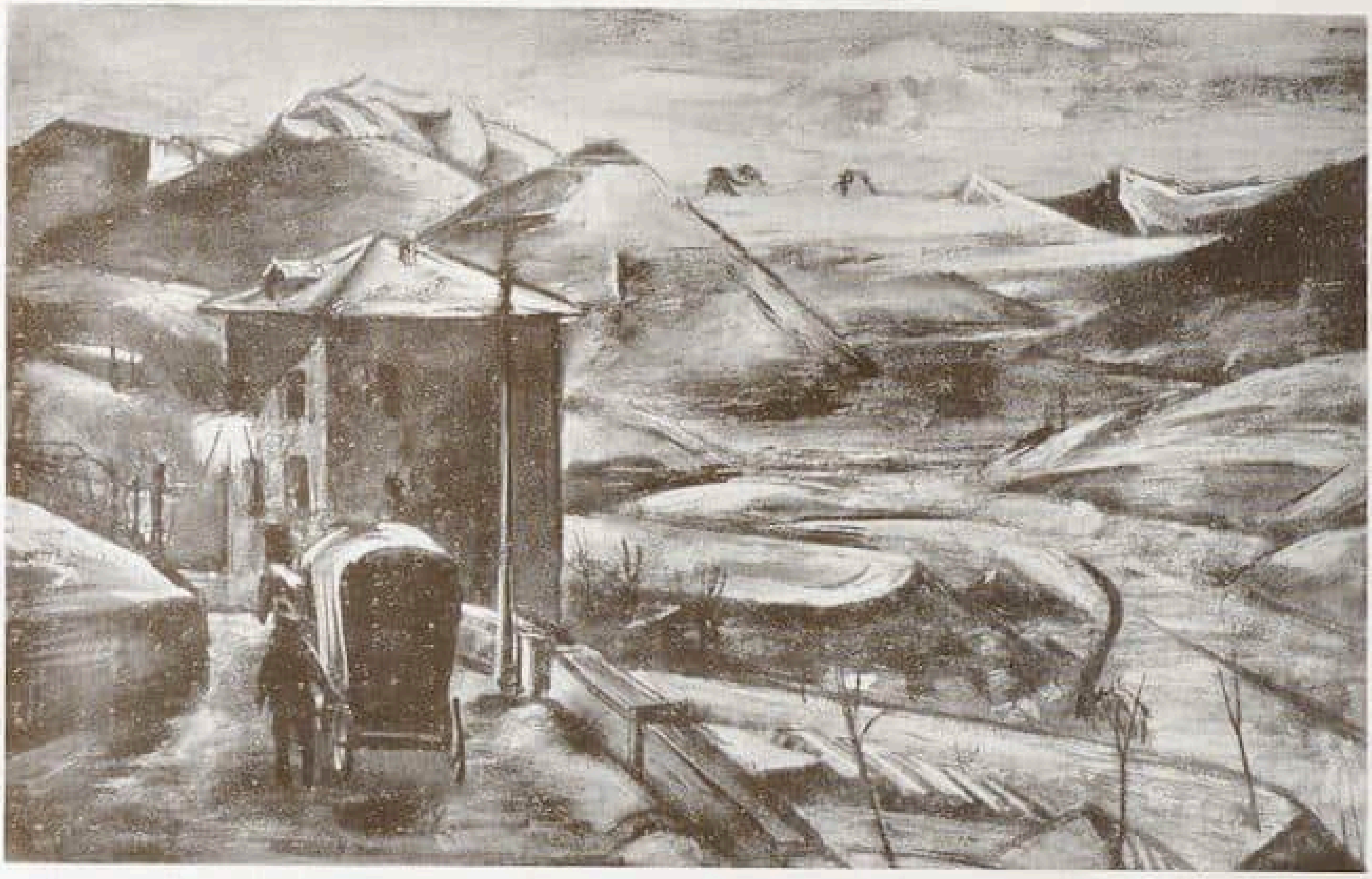
Die Geleise der Alten und der Neuen Sezession laufen tatsächlich aufeinander zu. Aber bald entdeckt man: Wo die Mäßigung einen originellen Zug hat, ist man wieder auf die Wartezeit wirklichen Verständnisses angewiesen. Dabei wird doch der Sachhunger des Publikums nun reichlich befriedigt, indem das Originelle der Neuerer diesmal ja gerade darin liegt, die machtvollen Formenzüge ihrer Bilder mit beinah mikroskopischer Genauigkeit zu erfüllen, die weithin wirkende Großform mit nahester Einzelansicht zu verschränken. Es ist nicht wahr, daß man „nach hochgemuter Zeit" heute wieder ins bloße Fertigmachen und Kläubeln absinken wolle. Zwar wird das Fertigmachen morgen allgemeine Forderung sein (und es bleibt das höhere), aber auch dieser neuen Kunst wird von Grund aus eine neue Weltansicht eignen. Die Betrachter lieben vorläufig mehr denjenigen Zweig, der ins wohlig Malerische und ins mild Ausgeglichene zurückschwingt. Der Zukunft aber dürfte diejenige Linie gehören, die sich mit gewisser Schärfe an die Dingwelt saugt und eine kühlende, metallisch gespannte Präzision wie mit angehaltenem Atem erstrebt.

Indem ich den Eindruck der heutigen Ausstellung zusammenfasse, lege ich das simultane Kunstgut ein und desselben geschichtlichen Augenblickes auseinander, wie man einen Fächer öffnet, um die geschichtlich ganz verschiedenen Flächen, welche in ein und derselben Zeit aufeinander lagern, nun nebeneinander zu bekommen. Man kann das insofern, als jede Zeit verschiedenste Schichten in sich vereint. Ich habe den Mut gehabt, den ganzen Glaspalast zu durchpilgern, dieses zarte Eisenungeheuer, daß die Jahresproduktion einer Riesenstadt in allen ihren Richtungen umklammert hält. Wer nicht durch einen Notausgang ausbricht und getreu den Anfangspunkt wieder erreicht, spürt nach dem ersten Schwindel im Gehirne das Gesetz, mit dem man sich abzufinden hat: Daß zu genau der gleichen Zeit die einen empfinden und malen wie unsre Großväter, andre wie unsre Väter, wieder andre wie wir selbst, und wenige, wie unsre Söhne oder Enkel malen werden. In der Neuen Sezession handelt es sich höchstens um Väter, Söhne und Enkel, das heißt um nachklingenden Impressionismus, um Expressionisten und um die eben einsetzende Art.

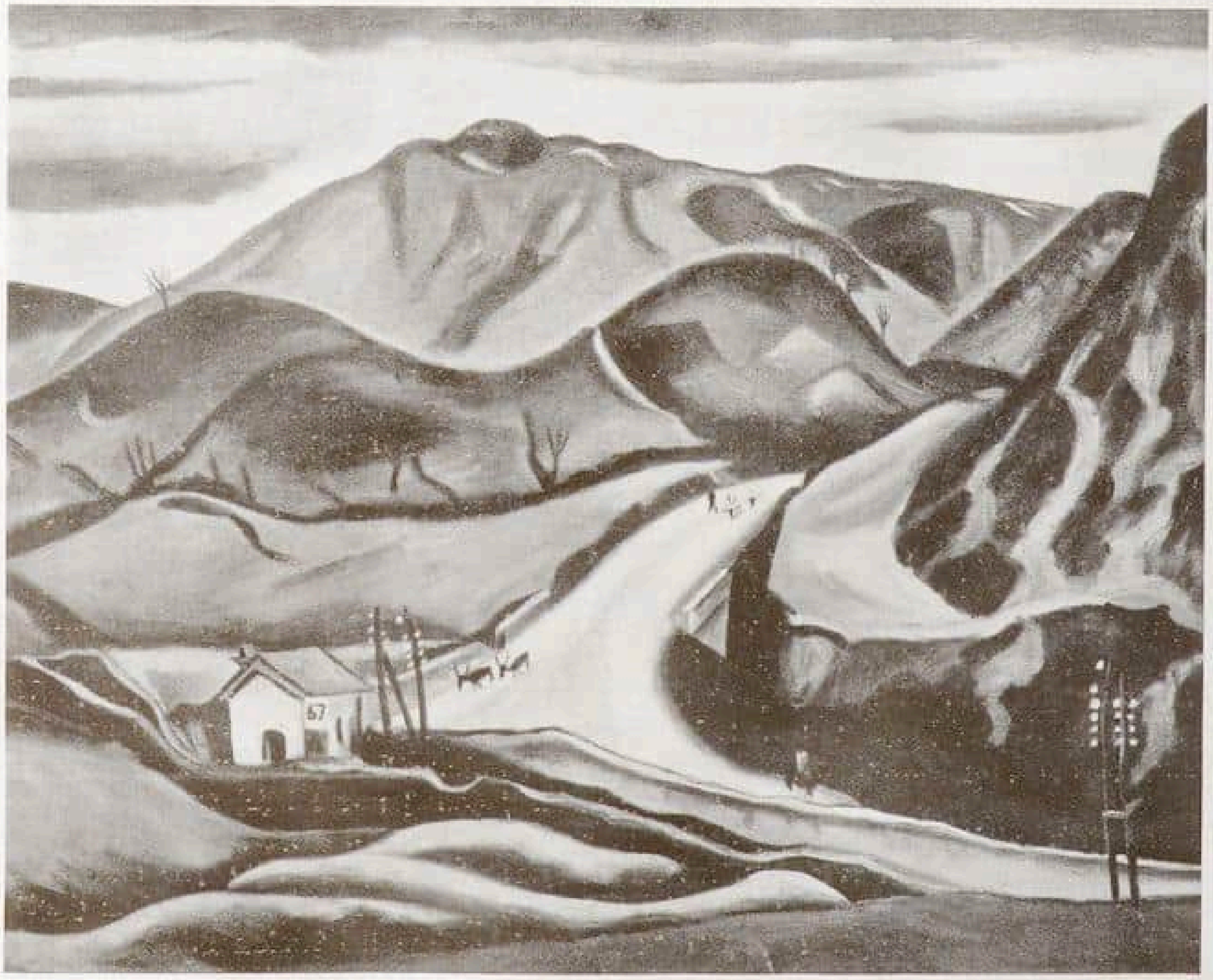
Von ganz alter, beinah biedermeierlicher Glätte sind die Bilder Th. Th. Heines. Sie gehörten eigentlich nicht in den Rahmen dieser Sezessionsschau. Welcher Unterschied zwischen vor- und nachexpressionistischer Art des Pflegens und Durchformens liegt, würde drastisch deutlich werden, wenn diese Bilder etwa neben Schrimpf hingen, der durch die Dämonie und Abstraktionskraft moderner Kunst hindurchgegangen ist. Dem äußeren,

Mense. Landschaft mit Hirtin.

W. Thöny. Waisenhausgarten.



Lauterburg. Landſchaft.



Seewald. Le Quatro Strade.

könnerischen Glanz der Malerei Heines überlegen scheinen die schüchternen, durchweg kleinen Formate von Troendle, in scheuen, grau verdämmernden Farben des vergehenden Tages, mit mildem Phlegma dicklicher, idyllisch einhertreibender Gestalten, das Ganze in einer Bildform, die zugleich noch von Zeiten Feuerbachs und Marées' zehrt. Hiergegen erstrebt strahlende, saftgrüne Farbe des sommerlichen Mittags Schinnerer, doch ebenfalls in älterer Landschaftsform, aber nun anspruchsvoller, wobei es etwas eklektisch hergeht und weder zu einem wirklichen malerischen Blühen, noch zu der entschlossenen Abstraktion einer späteren Stufe kommt. Naturalistisch im negativen Sinn bleiben vor allem aber die Arbeiten Feldbauers, in denen fast nur gestaltloses Gestammel steckt. Reizvoller ist bei der Caspar-Filser eine Vermählung von leichtem, malerischem Fluß fast noch des Impressionismus mit der robusteren Großform späterer Kunst. Ihre Gebilde schweben oft zwischen zwei guten Möglichkeiten, etwa dem blühenden Schmelz und Irisieren Renoirs und jenem schwereren Zugriff, blond und doch gedämpft im Klang, aber nicht immer in standhaltender Auswiegung dieser Elemente. Die Landschaften von Julius Heß würden noch einem Trübner gefallen, haben andrerseits aber im Raumbau Kräfte, die sie unsrer Gegenwart wirklich nahebringen. Hiergegen wirken die Landschaften von Schülein weiblicher und fast zerfließend. Ein impressionistisches Hauchen ist in ihnen, andrerseits versucht er sie zu durchschießen mit wiederkehrenden Formen, mit stehenden Spitzkegeln als einem durchgehenden Aufbau. Doch zerspellt und zerfließt das Ganze meist in einer Farbwelt, die nach Süßstoff schmeckt. Viel überzeugender wirkt die leichte Hand Großmanns, der hauchende Zartheit reizvoll mit barschem Zugriff vereint.

Im engeren Sinne expressionistische Zone betritt man mit Karl Caspar, der heute in München als die populäre Größe dieser Kunstphase gilt. Die inzwischen beliebt gewordene Wucht und Schwerform, wie sie der Gauguinkreis um 1890 bereits verwirklichte, wie sie die „Brücke" auf deutschem Boden später radikalisierte, ist hier in einer dritten Phase ins wohlig Warme und ins flüssig Bunte umgesetzt, schmackhaft gemacht durch eine unterirdische Gefälligkeit fast der „Scholle", verbunden mit den begehrten religiösen Themen, wie in summarischem Rausche hingebreitet. Leider aber mit einer dicklichen Behäbigkeit in den Gliedern, welche bald offenbaren wird, daß es sich hier nicht um die vermutete Tiefenschicht handelt. Wilhelm Thöny (nicht zu verwechseln mit dem Simplizissimuszeichner), der in seinem „Klostergarten" von Caspar auszugehen scheint, wirkt weniger weichmütig, indem er gespensterndes Schwarz ins blühende Farbbett wirft, gerade weltliche Themen durchgeistert — und in die versprechenden Bilder etwas von der Welt Munchs, andrerseits Klees hineinzaubert. (Die Abbildung wirkt ungünstig fleckig.) Die Nachtmagie von Theater und Rummelplatz bringt Lichtenberger zur Wirkung. Sein „Schaukelkarussell", das „Volksfest" von A. W. Kampf und der „verlassene Rummelplatz" des Schulz-Matan zeigen die Unverwüstlichkeit dieser noch aus dem Impressionismus stammenden, aber völlig umgedeuteten Bildgattung. Püttner ist nach sehr bizarren, wohl den Kubismus mißverstehenden Experimenten zu Bildern zurückgekehrt, die sein früheres Streben mit dem neuen durchaus nicht sinnlos vereinen. Während Gött mit dem Wenigen nicht zu überzeugender Wirkung kommt, scheint es mir, daß man in der verstorbenen Paula Deppe ein männliches Talent von düsterer Kraft wahrhaft zu betrauern hat. Die erregte und beklommene Landschaft gehört zum Besten der Ausstellung. Maly rechnet zu jener afrikanisch derben Art des Expressionismus, der seit der „Brücke" in Aufschwung kam, nur möchte er noch einmal überbieten an Wucht der Abstraktion. Seine Leiber stehen holzklotzig drohend, steingrau und dabei in brutaler Fleischlichkeit. Aus einer zarteren Welt stammen die Akte von Lasser. In ein geometrisches Bezugssystem gestellt, in dem sie turnen, jonglieren oder lagern, quellen die fruchtreifen Weiberkörper über ihren eigenen Rand und ergießen sich gleichsam in die ersterbend abgedämpfte, blühende Grauflut des Raumes. Bilder, die sämtlich um das Weibliche kreisen. Sie

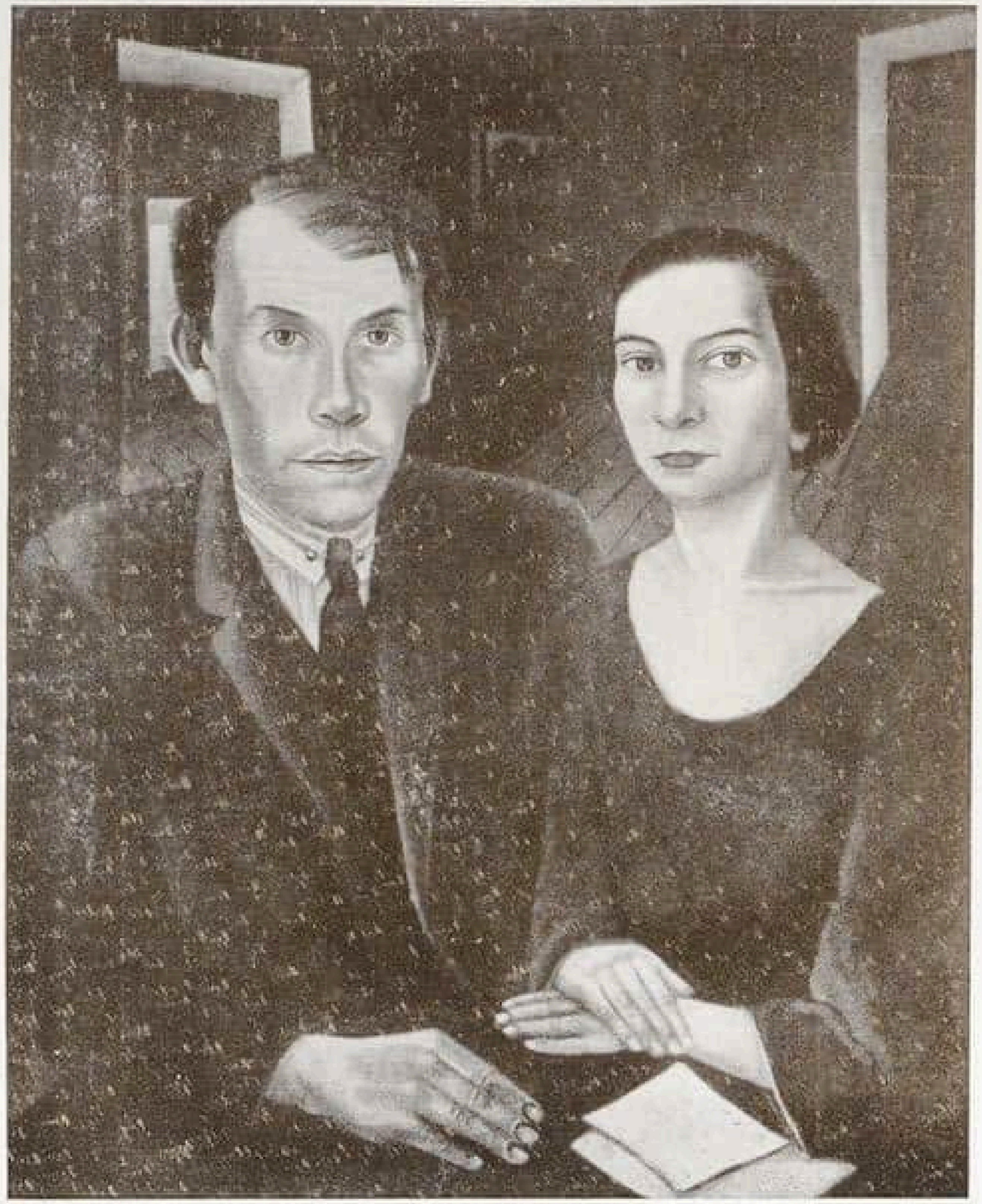
scheinen die Thematik und zarte Toneinheit eines Degas über Picasso in eine durchaus eigene Sphäre zu führen. Trotz manchmal aussetzender Zeichnung scheinen sie durchkultivierter als die anspruchsvolleren, trotz ihrer Dämpfung meist schwülen und bunten Arbeiten von Eberz, von dem nur das hellere Doppelporträt überzeugte.

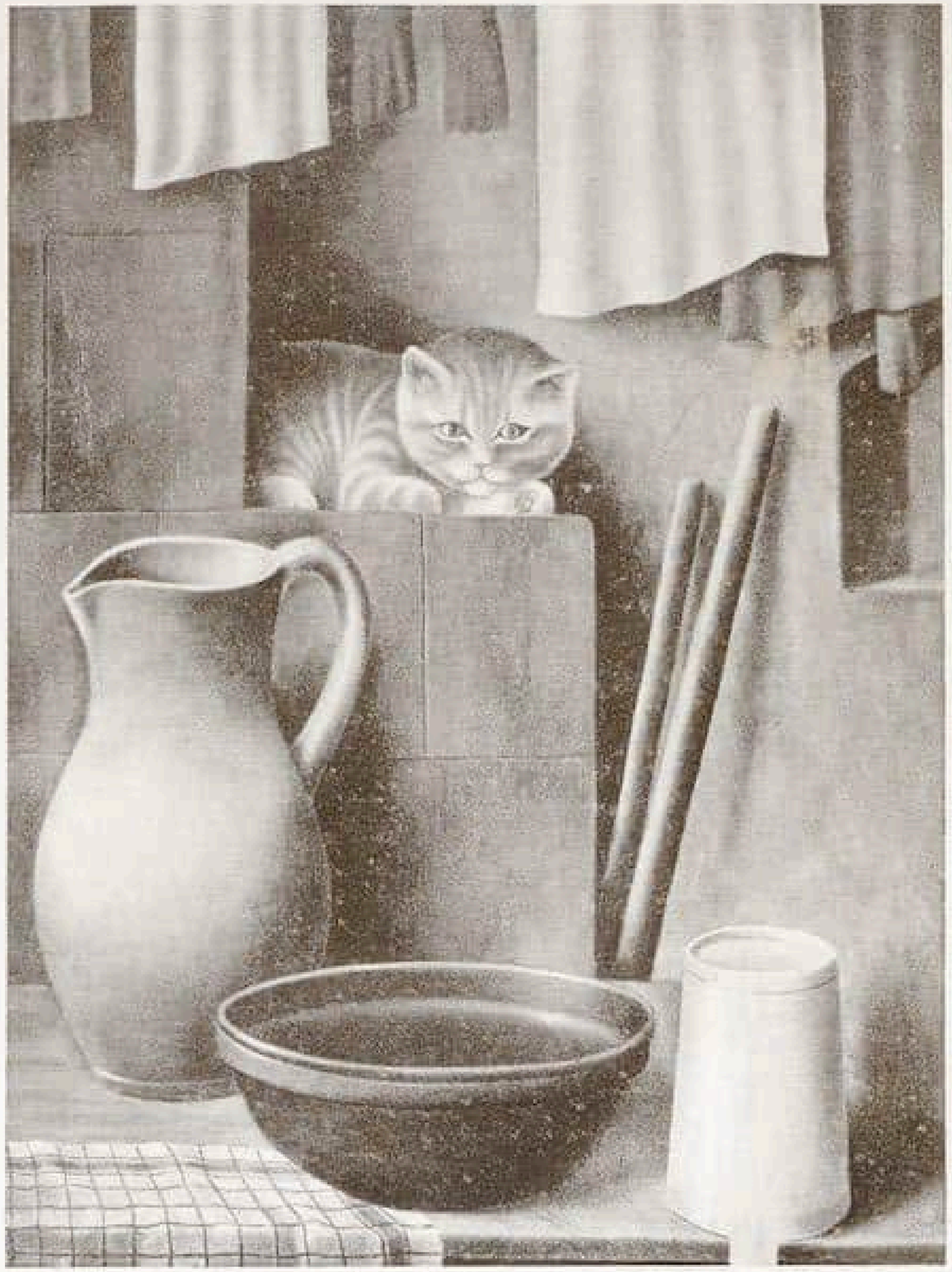
Runder und ausgewogener sind Seewald und Unold, weil sie in nicht sehr weit genommenem Kreis von Bildformen unter Meidung von religiöser Problematik zwei erfüllbare Arten des Idylles pflegen. Unold gibt, etwa in Moll, das Treiben norddeutscher Arbeiter im Hafengelände, oft zart gesenkt im Kolorit, in fahler, halb weher, halb süßer Beklommenheit, aus welcher satte Abendfarben blühen wollen. In guten Stücken ein seelisches Zwielicht von stillem Reiz der Weltdeutung: nicht bejahend, nicht verneinend. Seewald äußert sich, immer wieder italienisches Gelände nehmend, bejahend und gleichsam in Dur (unsere Abbildung ist nicht bezeichnend) über die geschmeidige Fülle der Erde, über ihr leuchtendes, fächerndes Vegetationsgrün, das den tropischen Himmel durchschießt. Die beiden Maler verhalten sich fast wie ausgreifender Mittag zu erstem, hüllendem Abenddämmer. Aber ein und desselben Tages, denn sie stehen auf gleicher Stilstufe. Leider wird Seewald oft bedroht durch seine genugsame, selbstzufriedene Formel, mit der er sich nicht mehr von Grund aus in Frage stellt und, wie Viele fürchten, nur Entwicklungsmöglichkeiten bringt.

Nur genannt seien Nowak, Kopp, Neresheimer, Schaefler. Einer Erörterung aber bedarf der junge Lauterburg, der mit einem ganzen Raum zu sehen ist. Ein fast verwirrend reicher Eindruck. Elemente aller Phasen neuerer Malerei scheinen hier aufgescheucht und eingefangen: Gegenstandshäufung bei beherrschtester Komposition, impressionistische Wischer bei entschlossenster Linearabstraktion, schemenhafte Scheinwelt, die plötzlich schärfste Dinglichkeit erreicht, schmutziges Grau neben flammender Lokalfarbe, Handgelenk neben Schwere, Spielratz neben Bekenner. Alles durchschossen mit Phantasie und durch Können zusammengehalten. Wenn dieser Maler nicht abschweifen wird ins pathetisch Religiöse, das man ihm nicht recht glaubt (ich wittere in ihm einen verkappten Spitzweg), wenn er andrerseits sich nicht auf billiges Witzeln einläßt, sich nicht verpufft in Schnurrpfeifereien eines Antiquars und Kauzes hinter Kakteen (Idee des „Atelierreiters“, Zylinderhutpointen usw.), so wird Starkes von seiner Schwingungsweite zu erwarten sein. Wo ein phantastisches Naturgefühl pointenlos ausströmt wie in der Landschaft (Abb.) oder im Pflanzenstilleben, wo alle Magie in den Leib der Dinge selber kriechen muß, da ist Lauterburg schon heute fesselnd.

Von den Jüngsten, den „Enkeln“, waren nur Schrimpf und Mense in ihrer Dingschärfe und Gehaltenheit da. Ein zweites Münchener Paar, auf anderer Stilstufe stehend als Seewald und Unold. Wieder eine hellere und eine nächtlichere Natur. Schrimpf treibt ins kindhaft Reine, still Geklärte, ein Nazarener neuester Kunst. Mense ins dunkel Dämonische, trotz der verwandten Bildmittel. Während Schrimpfs „Kind mit Hund“ schwerlich standhält, sehe ich in seiner „Hockenden“ und seiner „Lesenden“ köstliche Ausgewogenheit des Blockes. Das kubistische Häuserbild von 1907 neben dem „Stilleben“ von 1922 (Abb.) zeigt Anfang und Ende dieser schönsten Entwicklung, die bei beibehaltener Blockform immer ausführlicher und ehrfürchtiger vor der Wirklichkeit wird. Menses Doppelbildnis (Abb.) ist großzügig komponiert und beinahe miniaturhaft durchgezeichnet. Nur selten ist die gewollte metallische Erstarrung eine äußere. Das Bild ist übrigens an den Händen und an des Mannes Schläfe noch nicht fertig. Die Landschaft (Abb) in ihrer Durchstellung von tiefer Abendfarbe mit durchgeklärtester Form, großer Nähe und winziger Ferne scheint von standhaltendem Gewinn.

Solcher Stilstufe gegenüber muß man zum Schluß feststellen, wie sehr, nach unausrotibarem Gesetz der Trägheit, Betrachter und Kritik wieder nachklappen. 1890, als Gogh und Gauguin mit dem Expressionismus durchbrachen, ächzte das Publikum: „Warum so radikale Abstraktion? Wir wollen Dinglichkeit.“ 1920, mit Mühe zur Abstraktion erzogen, stöhnt dasselbe Publikum: „Warum so radikale Dinglichkeit? Wir wollen unsre Abstraktion.“


Menſe. Doppelbildnis.


Schrimpf. Stilleben.

Madonna aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Teinkirche zu Prag. Photo Sigm. Reach.

Die heiligen Apostel Petrus und Paulus. Um 1500. Höhe 126 cm.
Sammlung P. E. Vondoerfer, Prag.

Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von P. E. VONDOERFER-Prag*

Die böhmische Bildhauerkunst der Gotik ist ein Gebiet der Kunstwissenschaft, das noch wenig erforscht ist. In letzter Zeit haben sich wohl einige Forscher bemüht, mit gelegentlichen, kleinen Arbeiten, durch zufällige Entdeckungen veranlaßt, mehr Licht in die Dunkelheit zu bringen. Aber das vorhandene Material ist noch so spärlich, daß sich dasselbe noch lange nicht zu einem übersichtlichen Gesamtbild formen läßt.

Diese empfindlichen Lücken nach und nach auszufüllen, wäre eine äußerst dankbare Arbeit. Denn die böhmische Richtung der gotischen Plastik, welche die süddeutsche Schule sichtlich stark beeinflußte, birgt so viel Lieblichkeit und Anmut in den Formen, so viel Ursprünglichkeit in ihrer Auffassung, daß sie wohl verdient, unter den großen Schulen Deutschlands, Frankreichs, Italiens und anderer Länder, einen würdigen Platz zu erhalten.

In letzter Zeit ist es gelungen, von der Thorner Madonna ausgehend, eine Gruppe der böhmischen Werkstätten der Gotik ans Licht zu bringen; diese Entdeckung bringt uns einen bedeutenden Schritt vorwärts und läßt viele, bisher als süddeutsch, mittelrheinisch oder gar direkt als Kölnisch angesprochene Bildwerke als solche böhmischer Herkunft erkennen. Und von diesem Punkt ausgehend, erscheint die Sondierungsarbeit gewiß wesentlich erleichtert.

In vielen Fällen ist wohl die Unsicherheit in der Bestimmung einzelner Werke nicht leicht zu überwinden. Erich Wiese weist gelegentlich einer Abhandlung über eine Madonna und einen Schmerzensmann in der Dorotheenkirche zu Breslau (Cicerone Heft 13, Jahrg. XIV) darauf hin, daß „recht wohl die Möglichkeit besteht, daß ‚böhmische' Werke aus Breslauer Werkstätten hervorgingen". Auch ich will dies nicht leugnen, aber hinzufügen, daß der Einfluß der böhmischen Gotik in der Plastik zeitweilig eben ein solcher war, daß die einwandfreie Zuweisung in diesem Falle an die schlesische oder die böhmische Richtung äußerst schwierig, wenn nicht in manchen Fällen vielleicht unmöglich erscheint und daß daher ebenso gut „Breslauer" Werke in böhmischen Werkstätten entstanden sein könnten.

Bei der Breslauer Madonna in der Dorotheenkirche fehlt leider das Jesuskindlein — das vorhandene ist modern und ganz unkünstlerisch —. Und dieses abhanden gekommene Kindlein hätte, wenn es vorhanden wäre, zu wertvollen Schlüssen verholfen und die Zuweisung zur böhmischen oder Breslauer Schule sicher wesentlich erleichtert. Denn die gewinnende, ungemein ansprechende, geradezu Robbiasche klassische Körperschönheit und Lieblichkeit des Knaben der Madonna in der Teinkirche zu Prag ist bei böhmischen Madonnen von Meisterhand geradezu frappierend; während bei jenen der deutschen Richtung das Kindlein mehr oder weniger den Typus des unentwickelten, ungelenken, nicht weniger lieblichen Knaben darstellt, dem jedoch der so charakteristische Liebreiz der Robbiaschen Kindlein fehlt. Bei solchen Skulpturen handelt es sich allerdings nicht um Werkstattarbeiten, sondern höchstwahrscheinlich um solche, die von der Hand irgendeines hervorragenden Meisters herrühren. Werke, die diese charakteristische Idealisierung der Knabengestalt nicht kennzeichnen, dürften auch, falls sie sonst die Meisterhand verraten, meines Erachtens nach, außerhalb der besten Epoche der böhmischen Bildhauerkunst der Gotik entstanden sein. Dies ist beispielsweise bei der Madonna der Pfarrkirche zu Zbynice der Fall, deren sichtliche Strenge in Zügen und Haltung, deren Stil schon die nahe Renaissance verrät. Hier ist das Kindlein nicht das wohlgerundete, von Gesundheit strotzende Knäblein, sondern ein schmächtiges Wesen, das im Verhältnis zur Mutter etwas klein geraten scheint und dessen Bewegungen ziemlich eckig und unnatürlich wirken.

Als Karl Schaefer in seinem Aufsatz über „Ein Hauptwerk der böhmischen Bildhauerschule aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts" (Cicerone Heft 21, Jahrg. XIV) unter anderem auch eine bisher für mittelrheinisch um 1420 angesprochene kleine Buchsbaum-Madonna der Sammlung Clemens in Köln — reproduziert im Cicerone Heft 10, Jahrg. XIV, S. 415 — in die böhmische Gruppe einreiht, fand ich meine Beobachtung bestätigt. Das Kindlein besitzt nicht bloß die gleiche rührende Anmut wie jenes der Maria in der Prager Teinkirche, sondern hat auch die gleiche Bewegung in den Beinchen, ganz ähnliche Neigung des Köpfchens, wenn auch nach entgegengesetzter Richtung. Bei der Prager Madonna sitzt das Kindlein auf dem Schoß der Mutter, während bei jener der Sammlung Clemens sich dasselbe, von der stehenden Mutter mit der Linken gehalten, mit dem rechten Beinchen an der Lende der Mutter emporstemmt. Und selbst in diesen verschiedenen Lagen weist die Stellung der Körperchen, die Art, wie die Beinchen eingezogen werden und die Haltung der Armchen bei beiden Werken enge Verwandtschaft auf.

Ein ungemein reicher Faltenwurf und besonders eine ganz eigenartige, an der Hüfte, ganz seitlich, kaskadenartig herabfallende, äußerst üppige Drapierung, ist bei Werken der böhmischen Richtung häufig zu beobachten. Dieses typische, geradezu verschwenderisch angewandte Faltenspiel, das sich beim Herabhängen eines größeren, mittelschweren Stoffes an dessen Mittelpunkt naturgemäß entwickelt, finden wir bei der Thorner Madonna, der Buchsbaum-Madonna der Sammlung Clemens, der von Karl Schaefer im vorerwähnten Heft 21 des Cicerone veröffentlichten Kalksteingruppe der hl. Elisabeth im Bremer Dom, selbst bei der sitzenden Maria der Prager Teinkirche, über den ganzen Schoß bis über die Knie herabwallend; in spärlichem Grade auch, an dem linken Unterarm herab, bei einer Maria der Verkündigung aus Kalkstein in Frankfurter Privatbesitz[1], welche übrigens eines der schönsten und anmutigsten Werke darstellt, die die gotische Bildhauerkunst Böhmens geschaffen.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf eine im gleichen Werk auf Abb. 49 reproduzierte, als mittelrheinisch um 1420 bezeichnete Madonna aus Lindenholz, welche aus Caub am Rhein stammt, hinweisen. Für die Möglichkeit, daß dieselbe aus einer böhmischen Werkstatt hervorging, sprechen hier die wieder sichtlich italienisch anmutende Gestalt des Jesukindleins und vor allem der ausgesprochen slavische Typus der Maria. Daß die entlegene Provenienz einzelner Werke bei Bestimmung ihres Ursprungslandes nicht irreführen darf, hat Karl Schaefer auch in einleuchtender, kurzgefaßter Weise genügend klargelegt. Bei der ausgedehnten Verbreitung des Stils, sogar bis in den Norden, der Einwanderung von Werken durch Bestellung auf oft weiten Wegen und der Ausführung von Werken durch wandernde böhmische Meister, wie Schaefer sagt, ist es nur allzu begreiflich, wenn man in ganz entlegenen, auch ganz fremdländischen Gegenden, zeitweilig einzelne Werke böhmischer Herkunft antrifft.

Schaefer erwähnt im übrigen noch einige Werke, die der böhmischen Bildhauerschule zuzuschreiben wären; viel mehr dürfte inzwischen wohl heute auch nicht zutage gekommen sein. Ich will hier und auch in den nachfolgenden Abhandlungen, soweit es die Raumverhältnisse gestatten, nur das erwähnen, was mir an typischer böhmischer Plastik der Gotik aus Kirchen, Klöstern, Museen usw. bekannt ist. Hier muß ich auch bemerken, daß das tschechische Privat-Sammlertum auf diesem Gebiete bedauerlicherweise heute noch auf jenem Niveau steht, auf welchem dasjenige Deutschlands vor etwa zwei Jahrzehnten stand, in welcher Zeit die gotische Bildhauerkunst unbegreiflicherweise fast gänzlich ignoriert wurde.

Was sich noch in den Kirchen befindet, ist, wie ja anderwärts auch, leider durch neuzeitliche, unschöne Polychromie entstellt. Auch stehen diese Werke in ganz unpassender Umgebung und der reiche, überschwengliche Barockstil der Kirchen verwischt die Vorstellung einer edlen, formenstrengen und majestätischen Gotik, die diese ver-

[1] Otto Schmitt u. Georg Schwarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz, Band I, Abb. 46 und 47.

waisten Werke einer hohen Kunst auslösen. Eine solche Statue oder Gruppe wirkt in solcher Umgebung wie etwa ein schlichtes, ehrliches, nicht minder vielsagendes Wort unter einem Schwall von Reden und viel Geschrei.

In den Klöstern findet sich selten noch Gutes vor. Im Prämonstratenserstift Strahov bei Prag besitzt dessen Galerie, welche im übrigen durch ihr Dürersches „Rosenkranzfest" bekannt ist, einen trauernden Johannes einer Kreuzigung, der als ein ganz hervorragendes Werk der böhmischen Gotik angesehen werden muß. Das so unglaublich richtig und selten gut beobachtete, bis ins kleinste Detail durchgearbeitete Gewand, die verblüffend natürlich wiedergegebene Schürzung des Überwurfs und die herrliche Faltengebung, das alles ist so künstlerisch durchdacht und auf dem richtigen Fleck, daß der Beschauer, durch diese realistische Pracht gebannt, den Blick nicht davon wenden kann. Die Art, wie der Heilige die Hand an die Wange hält, der schmerzlich verzogene Mund, die Augen, die einen im Schmerz seitlich nach abwärts verlorenen, starren Blick annehmen, das alles sind so rein menschliche Momente, die den Beschauer in Bewunderung für das gesamte Kunstwerk in Atem halten. Die gleiche Wirkung lösen Werke der Syrlins, des Pacher, des Daniel Mauch oder des Tilman Riemenschneider aus, die in ihrer so überaus wahren Darstellung der menschlichen Seelenregung so ergreifend sind.

Hier will ich auch nochmals auf die Gruppe der heiligen Maria in der Teinkirche zu Prag bewundernd hinweisen, deren Jesukindlein ich bereits besprochen habe.

Aus dem Rest der infolge des ständigen Wechsels der Kirche, welche bald im Besitz der Katholiken, bald in dem der Protestanten war, zum größten Teil abhanden gekommenen Akten, war über die Madonnen-Statue nichts zu finden. Der jetzige Pfarrer, dem ich diese wenigen Daten verdanke, konnte mir auch nichts über die Entstehung des Werkes mitteilen und mußte sich darauf beschränken, mir in liebenswürdigster Weise nur das zu sagen, was ihm aus der Geschichte der Kirche über die Madonnen-Statue bekannt ist.

Der damalige utraquistische Pfarrer Potuška ließ im Jahre 1517, als er zum lutherischen Glauben übertrat, wie sämtliche Heiligenbilder und -statuen, auch diese Madonna aus der Kirche entfernen und in der Sakristei, mit Brettern verschlagen, aufbewahren. Erst während des 30jährigen Krieges, als die Kirche wieder katholisch wurde, kam die Statue wieder zu Ehren und sie nimmt jetzt einen Seitenaltar ein.

Kamill Novotný widmet diesem Werke in seinem in böhmischer Sprache verfaßten Büchlein über die Kirche zu Maria-Tein („Umělecké Památky" [„Kunstdenkmale"] Bd. 2, Verlag F. Topič, Prag) keine allzu große Aufmerksamkeit, was allerdings der äußerst beschränkte Umfang dieser Sammlung verschuldet; auch verfolgt letztere mehr den Zweck einer allgemeinen Orientierung. Die kurze Beschreibung unter der ziemlich unvorteilhaften Reproduktion lautet in der Übersetzung: „Die Bewegung der Madonna und des sitzenden Jesuskindleins, die schweren Falten der Gewänder, die runden Formen der Modellierung der Körper, zeigen den noch monumentalen, nicht realistischen Stil."

Ich entziehe mich der näheren Kritisierung dieser unzulänglichen, kurzen Bemerkung, doch entgegne ich nur, daß schon die Bestimmung, die einer solch rein persönlichen Darstellung zugrunde liegt, nämlich die einer Bildgruppe, die im wahrsten Sinne der speziellen Verehrung dienen soll, den „nicht realistischen Stil" bedingt. Im Gegensatz dazu verraten die der gleichen Epoche entstammenden Darstellungen, die mehr eine Tat oder Begebenheit veranschaulichen, wie etwa die der Kreuzigung, einen ausgesprochen realistischen Stil. Es kann daher hier im allgemeinen Sinne von einem „noch monumentalen, nicht realistischen Stil" keine Rede sein.

Der Aufbau des kleinen Altars ist neu, nicht unrichtig im Stil, aber mit allzu schreiendem Anstrich versehen, die neuere Polychromie der Gruppe jedoch nicht unschön. Wer die Reproduktion, die ich hier zu bringen nicht verfehlen will, betrachtet, kann sich leider von dem unbeschreiblichen Ausdruck von Milde und Güte und der zarten, lieblichen Anmut nur einen schwachen Begriff machen. Ich fürchte nicht, lächerlich zu erscheinen, wenn ich

sage, daß ich oft und immer wieder diese Kirche besuche, um jedesmal in gleich andächtiger Bewunderung diese herrliche Gruppe zu betrachten.

Die Kenntnis eines Werkes, das eine solche Fülle hinreißender Schönheit und künstlerischer Vollendung sein Eigen nennt, berechtigt wohl zur Einreihung eines der Geschichte der gotischen Bildhauerkunst noch unbekannten Meisters in dieselbe: des „Meisters der Prager Madonna", dessen Werke festzustellen und zumindest die ihm zuzuschreibenden in eine engere Gruppe zusammenzufassen, sicherlich eine dankbare Aufgabe der neuen Forschung bilden wird.

Ich konnte schon heute feststellen, daß die bereits vorher erwähnte Maria einer Verkündigung in Frankfurter Privatbesitz in erster Linie in diese Gruppe aufzunehmen sei. Beim Vergleich dieser beiden Werke fällt sofort eine unleugbare Familienähnlichkeit auf. Und bei eingehenderem Studium kommt nicht bloß die engste Verwandtschaft zum Vorschein, sondern auch die typische, zarte Anmut, die beiden Werken, besonders in der Haltung des lieblich ovalen Kopfes auf dem langen, schlanken Halse, den gleich schmalen, gleich angesetzten Nasen, den gleich hoch liegenden, schmalen Augenbrauen gemeinsam ist.

Ein bezaubernder Liebreiz geht auch von der Figur der heiligen Barbara in der St. Peter und Paulskirche in Mileč aus. Laut Angaben des Verfassers des älteren Werkes, welchem die hier gebrachte Reproduktion entnommen ist[1], steht dieselbe auf einem Seitenaltar, ist 97 cm hoch und sind die Vergoldung des Gewandes und die Polychromie auf den Fleischteilen erneuert. Dieses Werk wird in der erwähnten Veröffentlichung, ganz kurz, als gotische Skulptur des 16. Jahrhunderts bezeichnet.

Die hohe, edle Stirn, das zarte ovale, slavische Gesichtchen, vom herabwallenden, welligen Haar lieblich umrahmt, der fast ungewollt malitiös lächelnde Mund, die zierliche Neigung des Kopfes, noch durch die Anmut, mit welcher die Heilige Buch und Gefängnisturm in Händen hält, betont, bewirken eine von dieser Gestalt ausgehende, bestrickende Wärme. Ihr zu Füßen erscheint die kleinere Halbfigur ihres Vaters Dioskur, die anscheinend dessen Seele darstellt, denn im Ausdruck liegt sichtlich Reue und Demut — der eigene Vater hat die Tochter ihres Bekenntnisses zum Christentum wegen, nach grausamen Martern enthaupten lassen und wurde unmittelbar darauf vom Blitze erschlagen. —

Ein Holzrelief des heiligen Georg wird in der bereits erwähnten Topographie, Bd. IV, von Dr. Bohumil Matějka wie folgt beschrieben: „Holzrelief des heil. Georg, 1,20 m hoch, 0,60 m breit; Teil irgendeines Altars aus der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert. Der Heilige in voller Rüstung zu Pferd, tötet den Drachen; im Hintergrunde links kniet eine Frau, rechts eine Burg, aus deren Fenster ein Ehepaar herausblickt; meisterhafte Holzschnitzarbeit mit erneuerter, aber sauberer Polychromie."

Daß die „im Hintergrunde rechts kniende Frau" die Königstochter Aja, die der Heilige vom Drachen befreit und die „aus dem Fenster schauenden Eheleute" deren Eltern darstellen, scheint der Autor damals nicht gewußt zu haben. Ich will auf dieses, wie es scheint, äußerst reizvoll durchgeführte Werk nicht weiter eingehen, da ich es selbst nicht gesehen habe und dessen Reproduktion in dem Werk der Topographie nicht recht gelungen ist. Die böhmische Auffassung der echt ritterlichen Erscheinung, wie sie auch auf den böhmischen Tafelbildern jener Zeit häufig zu finden ist, muß diesem Stück einen ganz besonderen Reiz verleihen.

Ganz typische böhmische Skulpturen der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert sind die beiden rückseits ausgehöhlten Figuren der heiligen Apostel Petrus und Paulus. Die alte Fassung ist nur noch auf den Fleischteilen, auf dem Haupt- und Barthaar und an den Büchern teilweise erhalten. Zwei Relieffiguren dieser Apostel, von der gleichen Hand herrührend, zumindest aber derselben Werkstatt entstammend, befinden sich im

[1] Topographie d. histor. u. Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen, herausg. v. d. archäolog. Kommission d. böhm. Kaiser Franz-Josephs-Akademie usw. Band XII, der polit. Bezirk Sušice, verfaßt von Dr. Karl Hostaš und Ferdinand Vaněk, Prag 1900.

Kunstgewerbemuseum zu Prag. Eine kleine Abweichung dieser beiden Paare besteht darin, daß St. Petrus im Prager Museum das gleiche Gewand mit dem gleichen Gürtel und dessen schräg nach unten hängenden Ende, wie der hier reproduzierte St. Paulus trägt. Sonst sind namentlich die Häupter ganz dieselben und auch die schöne Drapierung der Gewänder und die Falten in deren Anordnung ganz ähnlich. Von beiden Paaren geht die gleiche seltene, in sich gekehrte Ruhe aus, deren Ausdruck für diese beiden Lehrer des heiligen Evangeliums dem Meister wohl ganz vorzüglich gelungen ist.

Interessant wäre hier auch eine Gegenüberstellung dieser Werke mit zwei fränkischen Figuren der heiligen Apostel Petrus und Andreas um 1500 aus der Sammlung Schweitzer (Versteig. Lepke Nr. 87). Der Typus des Hauptes des heil. Petrus, der ein solcher böhmischen Ursprungs zu sein scheint, ist bei beiden, dem der Sammlung Schweitzer und dem hier reproduzierten, trotz des Unterschieds der Nasenformen, auffallend ähnlich. Im übrigen weisen die Apostelfiguren der Sammlung Schweitzer eine größere Bewegtheit auf und unterscheiden sich ja auch in der Auffassung einer ganz anderen Richtung wesentlich von den hier abgebildeten.

Schließlich sei noch eine in Stil und Haltung vollendet ausgeführte Relieffigur des heiligen Veit erwähnt, über welche die Topographie Bd. XVII folgendes berichtet: „Zwei Konsolfiguren (Reliefs): die heil. Veit und Wenzel, 1,30 m hoch (ohne Konsole, neuere Polychromie, 16. Jahrhundert". Die Abbildungen der in diesem Werke auch reproduzierten Figuren sind derart dunkel und verschwommen, daß ich von deren Wiedergabe abgesehen habe. Der heilige Wenzel trägt in der Linken ein Banner mit dem Reichsadler, während die Rechte auf ein Schild mit ebensolchem gestützt ist. Die Reproduktion des heiligen Veit im genannten Werke zeigt jedenfalls eine ganz typische Arbeit. Die wohlgelungene, gerade Strenge wird durch die charakteristische Kopfbedeckung mit dem in Falten an den Seiten des Hauptes herabfallenden Kopftuche noch erhöht. Das Haupt mit dieser Kopfbekleidung wirkt förmlich wie das eines flämischen Meisters der frühgotischen Tafelmalerei. Auch die scharf ausgeprägten, sinnenden Gesichtszüge wirken so.

Im übrigen scheint die über den rechten Schenkel geschlagene und mit der rechten Hand gehaltene Partie des Mantels in der Drapierung nicht recht gelungen zu sein. Auch kehrt hier ein selbst an den hervorragendsten böhmischen Meisterwerken häufig zu beobachtender Fehler wieder, nämlich der ganz falsch angesetzte Oberschenkel. In diesem Falle ist das Knie zu tief angesetzt und die Linie des Oberschenkels zu schräg nach innen verlaufend, so daß es den Eindruck macht, als wäre der Schenkel gebrochen. Diese merkwürdige Eigenart verliert in ihrem häufigen Vorkommen bei sonst ganz meisterhaften Werken, förmlich das Mangelhafte eines Fehlers, wie etwa auch die häufig zu beobachtenden perspektivischen Fehler an kleineren Gegenständen bei hochrangigen frühen Werken der Tafelmalerei. Auch bei der hier reproduzierten Figur des heiligen Paulus ist dieser eigentümliche Ansatz des Knies und jene Verlaufslinie des Oberschenkels vorhanden.

In den Kirchen und Museen befindet sich noch manches an Meisterwerken, deren Reproduktionen hier zu bringen, ich leider vorderhand nicht in der Lage bin. Ich bedaure dies ganz besonders lebhaft bei zwei ganz unglaublich schönen Bildwerken der böhmischen Frühgotik im Prager Kunstgewerbemuseum, einem heiligen Johannes mit dem Evangelium und dem Lamm darauf und dessen Gegenstück, einem heiligen Johannes d. Täufer. Ebenso bei einer Kreuzigungsgruppe in der Teinkirche zu Prag, ein Werk, das wohl verdient hätte, hier gezeigt zu werden. Dieselbe stammt aus dem 15. Jahrhundert und war ursprünglich, wie dies in der gotischen Zeit vielfach üblich war, auf einem Querbalken im Bogen des Presbyteriums des Hauptschiffes angebracht.

Ich behalte mir jedoch vor, später, nach Möglichkeit die Reproduktionen, deren Aufnahme an dieser Stelle mir aus technischen Gründen leider versagt bleiben mußte, nachträglich zu bringen und auch im übrigen mit in genügendem Maße vorhandenem Material auf dieses Thema, immer fortsetzend und ergänzend, zurückzukommen.

* * *

In dem in jener Zeit von Kriegen heimgesuchten Böhmen mag auch vielfach das Bedürfnis der Gläubigen, gute Werke zu tun, um das Elend abzuwenden und sich um die ewige Seligkeit verdient zu machen, mit dazu beigetragen haben, Schönes und Edles für die Kirchen zu stiften und zu schaffen. Und durch dies redliche Bemühen mag es der böhmischen Bildhauerkunst der Gotik gelungen sein, das Niveau weit über den Durchschnitt hinaus zu erklimmen und eine gesonderte, künstlerisch hochstehende und nachahmenswerte Richtung anzunehmen.

Und in der Tat finden wir hier Werke, die durch ihre ergreifende, staunenswerte Realistik, ihre bezwingende Sicherheit in der Behandlung des Materials, ihre vollendete, oft ungemein zierliche Formengebung und ihre ausdrucksvolle, gewinnende Anmut, würdig erscheinen, jene Bedeutung für die Kunstgeschichte beigemessen zu erhalten, die die deutsche Bildhauerkunst der Gotik bereits erlangt hat.

Und letzten Endes müssen sie ja auch als solche jener herrlichen Kunsttaten bewundert werden, die das an Menschenliebe so reiche, unsterbliche Buch des heiligen Evangeliums verbildlichen und uns das neue Testament in so menschlich rührenden Darstellungen vor Augen führen!

Eine spanische Holzplastik des 13. Jahrhunderts

Mit einer Tafel — *Von AUGUST L. MAYER*

Der gotische Stil, von hervorragenden französischen Künstlern frühzeitig auf spanischem Boden gepflegt, fand bei den spanischen Bildhauern sehr bald volles Verständnis. In den französischen Werkstätten, die in Burgos, Leon und anscheinend auch an der Ostküste im 13. Jahrhundert tätig waren, halfen Spanier sichtlich als ausführende Meister mit. Die Bildwerke in Sasamón und Burgo de Osma sind dann die frühesten umfangreichen Zeugnisse selbständiger Tätigkeit unter französischem Einfluß. Neben Steinfiguren frühgotischen Stils haben sich verhältnismäßig nur sehr wenig Holzplastiken dieser Zeit erhalten, meistens Madonnen. Die Holzfigur des Königs Ordoño in der Kathedrale von Leon, zu der einst ein fliehender Mönch als Gegenstück existiert haben soll, ist eine um so bemerkenswertere Seltenheit. Vielleicht noch älter als dieses Werk, das schwerlich vor 1300 entstanden ist, dürfte eine lebensgroße, gekrönte weibliche Figur der Sammlung Carlos Vallin in Barcelona sein. Es ist nicht völlig klar, ob wir in dieser Gestalt eine „hl. Jungfrau der Verkündigung" oder eher eine andere weibliche Heilige zu erblicken haben. Als weltliche Königinfigur ist sie wohl kaum aufzufassen.

Die Skulptur mutet etwas archaisch an. In ihrer übertriebenen Länge erinnert sie noch ein wenig an die frühen von Chartres abhängigen Figuren. Auch besitzt sie nicht nur etwas blockmäßig Gebundenes, sondern gemahnt an die „Statues-Colonnes". In dem Lineament der unteren Faltensäume spricht sich am meisten die schon relativ vorgeschrittene Epoche, das heißt, es verrät sich hier, daß wir es nicht mehr mit einem Werk vom Beginn des gotischen Stils zu tun haben. Der spanisch-provinzielle Charakter kommt am stärksten in der Behandlung des Kopfes, im Schnitt von Nase und Augen zur Geltung.

Heilige Barbara.
Ende des 15. Jahrhunderts.
St. Peter- und Paulskirche, Mileš.

Trauernder Johannes einer Kreuzigung.
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Prämonſtratenſerſtift Strahov.
Photo Sigm. Reach.

Madonna aus der erſten Hälfte des
16. Jahrhunderts.
Pfarrkirche zu Zbynice.

Spanisch. Zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.
Weibliche Heilige (Holz).
Barcelona, Sammlung Vallin.

Die Kunst in Köln

Von ALFRED SALMONY

Neuordnung des Wallraf-Richartz-Museum / Die Ausstellungen

Das Kölner Wallraf-Richartz-Museum verlor zu Kriegsanfang seinen unvergeßlichen Leiter Alfred Hagelstange. Unter den ärmlichen Verhältnissen der Nachkriegszeit mußte der Direktor des Kunstgewerbe-Museums, Professor Dr. Karl Schäfer, den Plan zu einer Neuordnung der alten Kölner Schule entwerfen. Damit hatte die Stadt dem alten neugotischen Haus die einheitliche Leitung und die Möglichkeit einer einheitlichen Organisation genommen. Aber es war redlich geteilt worden, denn was besitzt Köln schließlich außer der römischen Sammlung in dem berühmten Bau? Zwei Kölner Schulen, eine alte von dem Phantom des Meister Wilhelm bis Barthel Bruyn und eine neue von Leibl bis zu der Zeit, in der Kölner Kunst ein wohllautendes Paradox wird.

Schäfer hat die Hälfte des Hauptstockwerkes genommen und zunächst einmal die großen Säle unterdrückt, denn es ist verboten, mit ihnen den Rundgang zu beginnen. Auf halber gotischer Treppe schlüpft man durch einen Schlitz, so nannte Wedderkop diese seltsame Wölbung. Schön ist das nicht. Dann beginnt man die Wanderung im Kreuzgang. An Licht fehlt es trotz der Aufteilung in kleine Kammern durchaus nicht. Der helle Anstrich wirkt angenehm. Gleich am Eingang fällt eine gute Neuerung auf, Miniaturen sind zu den Anfängen der Malerei gehängt. Sie ergänzen überaus glücklich, denn sie sind künstlerisch von höchstem Wert und werden so der Vergessenheit der Mappen entzogen. Das Format sollte auch in anderen Sammlungen nicht zählen, nur die Qualität. Denn letzten Endes kommt es doch nur auf die Kunst an. Wenigstens an den wenigen Stätten, an denen uns die Höhepunkte des Schaffens überkommen sind. Provinzmuseen mit hübschen Sachen können sich Kulturgeschichte und historisches Entwicklungsbild leisten. Köln hat mehr, nämlich die Meisterwerke der westdeutschen Malerei vom 15.—16. Jahrhundert. Köln ist ein Wallfahrtsort für jeden, der die frühgotische Malerei liebt, sein Museum birgt Heiligtümer, die nichts brauchen als Stille, damit sie ausstrahlen können. Das ist vorbei. Am Eingang beunruhigen die Marmorfiguren der Mensa des Domhochaltars. Die Wand mit unsymmetrisch eingelassenen Fresken des Rathauses wird durch unnütze Plastik zerrissen. Da bewähren sich eher die Truhen, die bis an den unteren Bildrand reichen, sie lenken den Blick nicht ab. Im Lochnerraum findet sich der schlimmste Mißgriff. Hart über der Madonna in der Rosenlaube stößt eine Plastik ein Kopf mit Blattwerk, weit vor und erdrückt das unvergleichliche Bildchen, das delikater als eine Miniatur ist. An einer anderen Lochner-Wand zwingt ein unter Glas und Rahmen gesetztes Figürchen zum Zerreißen einer Bildserie. Man ersteigt die Treppe — flankiert von zwei häßlichen Engeln, die wieder beweisen, wie turmhoch die Malerei der Gotik in Köln über der gleichzeitigen Plastik stand. Dann betritt man den ehemaligen Raum eins. Flügelaltäre füllen geschickt die doppelt stumpfen Winkel der Ecken, wobei freilich der Altar des Meisters der Georgslegende zuviel Raum zwischen Mitte und Flügeln läßt. Vor dem Hauptbild des Meisters der Verherrlichung steht Chorgestühl. Ein Stück davon ragt seitlich ins Bild — absägen oder wegnehmen. Der ehemalige Hauptsaal der alten Kölner ist in drei Kojen geteilt, die gutes Oberlicht haben. Die ganze Anordnung wird beherrscht von einer unnötigen Angst vor dem großen Raum. An den vorspringenden Pfeilern, über der Tür findet sich wieder unruhigste Plastik. Sie darf sogar süddeutsch sein. Sie zerreißt alles und stößt dem Konzentration suchenden Betrachter in die Augen. Gleich in der ersten Nische wird die Lyversberger Passion durch den Kruzifixus vom Meister des Marienlebens auseinandergenommen. Dieser Mann hat überhaupt Pech, man muß ihn sich überall zusammensuchen. Ein Bildchen mit Christus und Caritas hängt unten. Nur Zwerge können es sehen. Überall in diesen zu vollen Räumen hängen kleine Bilder unter großen, ein verderbliches Prinzip; die kleinen Sachen werden völlig erdrückt. Vor dem Sippen-Altar und vor dem Hauptwerk des Bartholomäus-Meisters liegen Brokate in grellen Farben, die sehr stören. Der nächste Saal enthält den oder wohl richtiger die Severin-Meister. Die Kapelle war ein unglücklicher Raum, der jetzt mit Antependien, Plastik und Glasfenstern sehr gut gefüllt ist. Ein schöner bedruckter Stoff ist als Sockel hohl gespannt und wird bald durchlöchert sein. Den Niederländern und Flamen ist ein großer Raum belassen worden. Leider hängt der Pseudo-Bosch, eines der herrlichsten Bilder der Sammlung, schlecht. Und darunter noch ein reizender holländischer Meister! In diesem Saal geht alles ununterschieden in der Fülle unter, selbst der Dormagen-Altar. An der Frontseite des Hauses wird die Kölner Schule weiter geführt, der Meister des Todes Mariä kommt auch im

großen Raum vor. Ganz hoch über Schrank und Porträtmedaillen hängt die Fünfzigmarkscheinpopularität des Bürgermeisters Brauweiler von Barthel Bruyn. Welcher Riese kann die Oberfläche dieses Meisterwerkes genießen? Man endet im Kaisersaal der italienischen Renaissance. Es ist nicht schade um die Plastiken und Bilder, die nicht (wie der Paris Bordone) eine ruhige Wand haben. Hoch oben beleidigen Gobelin-Lineale den letzten Rest von Raumgefühl.

Was ist der leitende Gedanke der neuen Anordnung? Die geschichtliche Reihung. Warum werden dann nicht alle Hauptmeister geschlossen gezeigt wie der sogenannte Meister Wilhelm und Stephan Lochner? Der westfälische Kreis findet sich nicht zusammen. Einige Altäre sind auseinander gerissen und zum Teil nicht aufgestellt. Die Anordnung spielt überall mit Milieu. Dazu sind die herrlichsten Schätze deutscher Nation zu schade. Man hebe sie heraus, zeige auch in der Raumverteilung, was sie bedeuten. Vielleicht ist noch nicht jede Möglichkeit des großen Eindrucks verloren, wenn nur die Plastik verschwindet. So ist es nicht Fisch und nicht Fleisch. Größte Meisterwerke brauchen keinen Dekor, vertragen ihn nicht.

Man hat interessante Entdeckungen im Magazin gemacht. Aber wozu die Fülle des Mittelmäßigen? Die Museen sind doch nur deshalb Leichenkammern, weil sie in der Fülle ersticken. Das Wallraf-Richartz-Museum erstickt sein Lebendigstes. Für die Ausstellung der Magazinstücke hätte man viel mehr Raum haben müssen.

Es wurde eine endgültige Aufstellung gefordert, das Publikum soll sich an die Bilder und ihren festen Platz gewöhnen. In einer europäischen Hauptstadt sagte mir kürzlich einer der erfolgreichsten Museumsdirektoren, der fast jeden Monat alles auf den Kopf stellt: „Ich mache es wie die Oper, ich habe nicht die Mittel für neue Sachen, aber ich ändere die Kulissen." Alles ist lebendiger, wenn es im Fluß bleibt, die Möglichkeiten, Meister und Bilder in immer wechselnde reizvolle Beziehungen zu bringen, können so leicht nicht erschöpft werden. Die Leute werden von jedem Besuch um einen neuen Eindruck reicher zurückkehren und also oft hingehen.

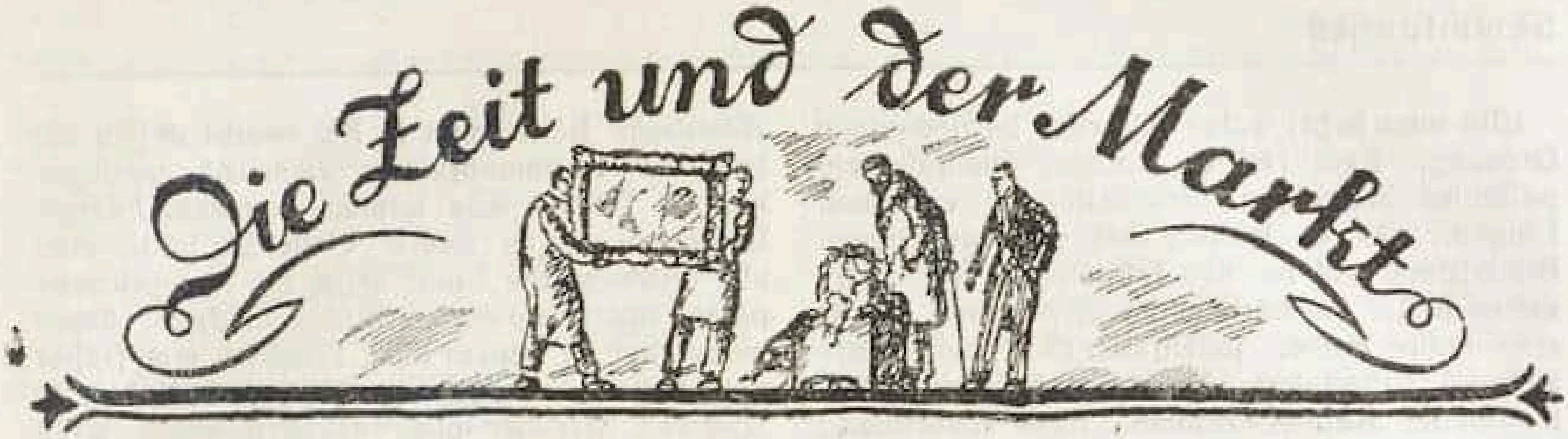
Wenn die Kölner Neuordnung als Ganzes nicht befriedigt, so liegt das zweifellos auch an dem unglücklichen Bau, dem beschränkten Raum, den begrenzten Mitteln. Aber das Prinzip erfordert sachliche Einwände, deren vorzeitige und endlose Diskussion durch ein Gutachten nur äußerlich entschieden ist. Wie die Methode angewandt zu werden verdient, kann man im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums, in der Rokoko-Ausstellung sehen. Diese Miniaturkunst verträgt sogar das angezogene Mannequin. Porzellan, Bild, Buch, Fächer, Möbel, Gobelin, Monstranz, Plastik, Stoff, das alles verbindet sich hübsch und erfreut die artigen Leute. Hinge man aber den Gilles des Watteau hinein, so wäre heftig zu protestieren.

Für die Tradition Hagelstanges hat das Wallraf-Richartz-Museum den Direktor Dr. H. F. Secker. Er wird in den ihm belassenen Räumen Barock, Rokoko, die zweite Kölner Schule und die Moderne zeigen, diese Kunst, um die man mit Leidenschaft kämpfte, und von deren Manifestationen nach Hagelstanges Tod nur allzu oft und schmerzlich gesagt werden mußte: Auch das noch!

Wir wollen nicht ungerecht sein. Auf dem Ring, in der Buchhandlung Wolffsohn stellt seit einiger Zeit Karl Nierendorf aus. Das ist ein Kunsthändler mit Nase und Wagemut. Er brachte Klee nach Köln, viel Klee. Sehr nötig! Es gab Nolde-Aquarelle, Kandinsky und immer wieder Dix, die beste Nummer seines Stalles. Augenblicklich zeigt Nierendorf das Bauhaus, die Meister und den Sepp. Das ist so: Klee als Grundton, herrliche Blätter, dann Kandinsky mit Bildern und Aquarellen, Feininger wandelt zum Landschaftlichen ab, Schlemmer zur Konstruktion. Ganz starr stehen daneben die reinen Formen Moholy-Nagys. Von Sepp Maltern, dem Schüler, sieht man ein Aquarell, Haus, Schirm, Leiter und etwas wie Kaulquappen, so leicht und lustig, daß man einfach Sepp sagen möchte. Begabt, aber jubeln wir nicht zu früh.

Wir haben auch Flechtheim in Köln, aber den Gemäßigten — Franzosen nur im Hinterzimmer. Flechtheim, ein bißchen Filiale Flechtheim ist für Köln eine gute Sache, bedeutet Bewegung und gute Bilder. Jetzt hängt Oscar Moll. Köln macht Fortschritte, lernt an Matisse-Ersatz.

Es gibt noch den Kunstverein, obwohl sich Stucks Amazone quer vor den Eingang legt. Eine Wand hat dort jetzt der geschmackvolle Josef Kölschbach. Immerhin das Beste im gegenwärtigen Köln, seine letzten Bilder spielen geschickt mit Synthese und sind in Gelbbraun dem ein wenig ähnlich, was Burchartz vor Jahren in anderen Farben machte. Der Rest der Ausstellung ist unbeschreiblich. Die Gesichter der davon Entzückten muß Otto Dix sehen. Dix muß nach Köln kommen! Was für Modelle! Diese Gesinnung nebst obligatem rheinischem Frohsinn muß er malen, als Hintergrund die letzte Gabe des Kölnischen Kunstvereins an das wehrlose Wallraf-Richartz-Museum.



Sammlungen

Neuordnung der Nationalgalerie

Juſtis leitender Gedanke war, dieſer bedeutendſten Sammlung der deutſchen Kunſt des 19. Jahrhunderts nach vielen Proviſorien wieder eine ſtabile Anordnung zu geben. Die Abſpaltung der letzten vier, fünf Dezennien als ſelbſtändiges „Kronprinzenpalais", die Einbuße der Leihgabe Grönvold, die Ausſonderung vieler Schlachtenſtücke, Bildniſſe und minderer Stücke für Spezialſammlungen und öffentliche Gebäude, leihweiſe Abgaben an Provinzmuſeen, ſchließlich die Ausquartierung der Handzeichnungen-Abteilung haben einmal ordentlich Luft gemacht, ſo daß wenigſtens der Raum reichlich zur Verfügung ſtand. Die hier etwas kraſſen Größenunterſchiede zwiſchen den Sälen und Kammern, die etwas widerſpenſtige Fügung ergaben beſondere Schwierigkeiten, aber zugleich doch auch eigenartige Möglichkeiten. Nun darf man die Aufgabe einer Muſeumsumordnung nicht lediglich als eine künſtleriſche betrachten, am allerwenigſten heutzutage, da Neuanſchaffungen, nicht nur von ergänzenden Kunſtwerken, ſondern ſchon von Ausſtattungsmaterialien kaum mehr erfolgen können und die ökonomiſchen Probleme aller Art die wiſſenſchaftlichen und äſthetiſchen Forderungen überaus komplizieren. Juſti hat es ſich beſonders angelegen ſein laſſen, jede in einem Raum zuſammengefaßte Bildergruppe als Ganzes, und zwar als künſtleriſchen Geſamteindruck wirkſam zu machen. Er hat dies Ziel anderen Geſichtspunkten wie der hiſtoriſchen Deutlichkeit oder der materiellen Überſichtlichkeit oder der lehrhaften Eindringlichkeit des Enſembles übergeordnet, — worüber man an ſich ja verſchiedener Meinung ſein kann; ſo war für ſeine Anordnung jedenfalls die Frage der dekorativen Geſtaltung von beſonderer Wichtigkeit.

Mit beſcheidenſten Aufwendungen iſt nun erreicht worden, daß jeder Raum ſein individuelles Gepräge hat. Jede Einförmigkeit iſt überwunden. Die alten Beſpannungsſtoffe ſind ausgenutzt und umgefärbt worden; manchmal ſieht es wohl etwas armſelig und verſchoſſen aus, aber die Farbenwahl iſt ſtets glücklich auf den Grundton der Kunſt eingeſtellt, die der betreffende Raum beherbergt. Ohne größere bauliche Änderungen und unter Erhaltung aller dekorativ nun entbehrlich gewordenen Säulen uſw. durch geſchickte Wandteilungen, Profilierungen, durch herausgezogene Rahmungen für große Formate und zurückhaltende, nicht mechaniſch durchgeführte, ſondern in ein und demſelben Raum mit Rückſicht auf das Licht differenzierte Bemalung der Leiſten und Simſe iſt das Ganze ſorgfältig auf die Werke und eine geſchloſſene, organiſche Wirkung hin durchgearbeitet worden. Gerade in dieſer Kleinarbeit, die man leicht unterſchätzen kann, iſt Vorzügliches geleiſtet, und man ſpürt überall einen liebevollen Eifer am Werk, die anvertrauten Schätze zu voller, ruhiger, reiner Geltung zu bringen.

Skizzieren wir kurz die Geſamtdispoſition. Erdgeſchoß. Im Veſtibül etwas unbefriedigend Plockhorſts Kaiſerbilder und dünnblütige Skulpturen. (Sollte ſchon nicht mit vollem Aufklang empfangen werden, ſo wäre eine ganz ſchmuckloſe Sachlichkeit hier beſſer geweſen.) Alſo man durchſchreitet hier Räume für Feuerbach; Lugo, Dreber, Schirmer (deſſen bibliſche Landſchaften gern entbehrt würden); Menzel (ſechs Kabinette, abwechſelnd Gemälde, Aquarelle, auserwählte Handzeichnungen); Marées; Böcklin; Klinger. Mittelſtock: außer den hier ja auch am unauffälligſten hiſtoriſchen Schinken im Treppenhaus einige ſehr varriiert, in Niſche, als Treppenpfoſten uſw., aufgeſtellte Plaſtiken, je nachdem ſie betrachtet ſein wollen; hier ferner einige der Corneliuskartons, erfreulich niedrig gehängt, ſo daß man ſie ſtudieren kann. Dann im Umgang des Kabinettkranzes Leibl; Bläſer, Haider; Franzoſen; Rayſky, Waldmüller; Spitzweg; Berliner; Blechen; Krüger; Steffeck, Hagemeiſter, Schuch; Trübner. In den beiden mächtigen Hallen etwas durcheinander die Achenbachs, Defregger, Fantin-Latour, A. von Werner; Keller, Max, Knaus, Boehle uſw. Im Treppenhaus nach oben wieder ſchreckliche Mammutbilder von Alvarez und Bendemann, — das Abnehmen koſtet einfach zuviel Geld. Oberſtock: die Tiſchbeins, Schadow, Graff, Mengs; Schinkel (zwei Räume); Friedrich, Richter, Kerſting, Dahl; Genelli, Carſtens, Hackert, Füger, Fregevize, Bidermann, Wächter; Düſſeldorfer und Bayern; Gurlitt, Riedel, Peter Becker; Hintze, Karl Begas d. Ä., Jul. Hübner; Nazarener; Reinhart, Koch; die Caſa-Bartholdy-Freſken.

Wie man ſieht: keine hiſtoriſch befriedigende Ordnung. Kein rechter Aufbau, allenfalls ein paſſables Sichreihen innerhalb der einzelnen Etagen. Ob es freilich bei dem gegebenen Bilderſchatz und bei den feſtgelegten Räumlichkeiten beſſer zu machen geweſen wäre, das iſt eine andre Frage. Jedenfalls nicht bei gleichzeitiger Erſtrebung äſthetiſch-befriedigender, kompletter Kapitel-Räume. Juſtis Umordnung konnte und wollte nicht revolutionieren, ſondern unter möglichſt gerechter Wahrung aller Arten von Muſeums-Intereſſe das vom Ballaſt befreite Vorhandene darbieten. Alles was für das Kompromiß überhaupt zu ſagen iſt, gilt auch für dieſe neue Nationalgalerie. Die Dinge ſprechen wie nie vorher, ſie haben vor allem ein Einzelleben, aber auch ein von der Gruppe bezogenes. Sie laden zu verweilender Betrachtung, und wenn die Reihung auch nicht ganz befriedigt, ſo ſpürt man doch einen leitenden Sinn aus ihr bei jedem Schritt. Die Meiſterleiſtung beſteht in der Konzentration auf das Bild durch die Behandlung der Wand, wie alſo z. B. in den Hallen des Zwiſchenſtocks die alles verſchluckende Höhe erfolgreich bekämpft iſt. Man ſteht nicht eben vor einer grundſätzlichen Umgeſtaltung, aber vor einer ausgezeichneten Klärung und Durchforſtung.

Abſchließend möge auf einige Details hingewieſen ſein. Es wäre ungerecht, hier von den ſchlimmen Lücken der Galerie zu ſprechen; und auch nach verſchwundenen Meiſterſtücken ſei nicht gefragt. Aber es ſei angeregt, den Tauſchverkehr mit andern Galerien möglichſt auszubauen. Wir können ganz gut einen großen Menzel hergeben, zum Beiſpiel, um dafür Hamburger Maler beſſer vertreten zu haben. Übrigens leiden gerade die Menzelräume ſehr unter dem Muſeumsneubau vor den Fenſtern; vom „Eiſenwalzwerk“ iſt nicht viel zu ſehen. Noch ſchlimmer ſteht es darin mit dem Maréeszimmer, das in ſeiner Schmalheit überhaupt ein Stiefkind der Umordnung iſt. Man hat keinen Abſtand zum Tryptichon des „Parisurteils“, überdies verwirren Flieſen und vertrackte Deckenmalerei die Schau. (Dabei iſt zu bemerken, daß die Sitzgelegenheiten oft ungünſtig aufgeſtellt ſind und leider nicht genug praktikable geſchaffen ſind. Für die Förderung eindringlichen, geſammelten Betrachtens ſpielt derlei gar keine geringe Rolle; auch eine Mahnung, das laute Sprechen vor den Bildern zu unterlaſſen, wäre recht angebracht geweſen.) Böcklin hätte man getroſt etwas ausmerzen dürfen, auch ein bißchen viel Andreas Achenbach und Knaus iſt da. Demgegenüber kann ich es nur berechtigt finden, daß Defregger und Anton v. Werner nicht ganz unterdrückt ſind; — das gehört ſchließlich durchaus zum 19. Jahrhundert. Der große Saal, in dem dieſe Paradeſtücke hängen, wird überdies oft durch Sonderausſtellungen beſetzt werden. Allerdings hätte man in Anbetracht deſſen die herrliche Rottmannſkizze vielleicht günſtiger hängen ſollen. Wie kommt nun aber Fantin-Latour in dieſen Saal? Vielleicht hätte man alle nichtdeutſche Kunſt beſſer ins Kronprinzenpalais übernommen. Schinkel erſcheint überbetont bei all ſeinem Reiz, Friedrich war früher weit beſſer herausgeſtellt. Köſtlich die Kabinette Spitzweg, Berliner uſw. Blechen mußte wohl verkürzt werden, aber man vermißt nun das Wichtigſte. Trübner wirkt auf grüngeſtreifter Seide famos; das Leiblzimmer in Rot wäre nicht ſchlechter, blendete hier nicht das Licht arg. —

Im Ganzen genommen kann ſich die Nationalgalerie ſo ſehen laſſen, ganz wörtlich verſtanden. Man kann über den Wert der Stabilität einer Galerie verſchiedener Meinung ſein, — auch das lebendige Fluktuieren und Umkonſtellieren hat ja viel für ſich. Da aber eine Dauerordnung einmal erſtrebt worden iſt, ſo kann man trotz etlichen Schwächepunkten nur bekennen, daß die Galerie einen muſtergültigen und langfriſtige Bewährung glaubhaft machenden Eindruck ergibt in ihrer neuen Einrichtung.

Willi Wolfradt.

Neuerwerbungen der Städtiſchen Galerie Nürnberg

Ganz in der Stille iſt die im Jahre 1921 gegründete Moderne Galerie der Stadt Nürnberg im Künſtlerhaus am Königstor im Verlaufe des letzten Jahres um eine ſtattliche Reihe wertvoller Neuerwerbungen und Leihgaben bereichert worden. Als eine der älteſten Schöpfungen zu nennen iſt das im Jahre 1818 von Albrecht Adam (1786—1862) gemalte Bild „Fürſt Wrede mit ſeinen Söhnen zu Pferde vor Schloß Ellingen“. Der Beſtand an Bildern von Johann Adam Klein wurde allein um vier Bilder vermehrt. In dem 1817 gemalten Bildchen „Bauer in einem Hofe ſein Pferd tränkend“ dürfte die Galerie das früheſte, bislang bekannte ausgeführte Werk des Meiſters beſitzen. Von dem Nürnberger Paſtellporträtmaler Friedrich Karl Kreul (1804—1867) erhielt die Sammlung ein Zweikinderbildnis, das ſowohl durch die Naivität der Auffaſſung wie den zarten und duftigen Schmelz des Kolorits beſticht. Nürnberger Provenienz iſt auch das biedere Porträt eines wohlgenährten Bürgersmannes in tiefblauem Rock, eine Arbeit des um 1830 in Nürnberg tätigen Georg Michael Hahn. Auffallend naturfriſch iſt die kleine oberbayeriſche Gebirgslandſchaft von dem Braunſchweiger Georg Heinrich Brandes (1808—1868), der ſich anfangs unter Cornelius der Hiſtorienmalerei gewidmet hatte. Von dem Berliner Albert Hertel (1843—1912) konnten zwei Bilder erworben werden: eine Landſchaft mit Steinhügel, eine Frühარbeit des Meiſters, zart, weich und duftig im Kolorit, ganz durchdrungen von dem ſommerlichen Licht, in dem der unſagbar an-

ſpruchsloſe Naturausſchnitt geſehen wurde, und ein ſtürmiſch bewegtes, von düſterer Melancholie durchdrungenes Küſtenmotiv („Brandung"). Die einfache Wirklichkeit in ihrer ſtillen feinen Schönheit ſpiegelt das neuerworbene Bild „Am Kanal von Schleißheim" (1879) von Ludwig Willroider (1845—1910) wieder. Ein glücklicher Zufall führte der Galerie auch eine kleine Landſchaft von dem Weimarer Karl Buchholz (1549 bis 1889) zu. Von dem mehr als Tiermaler bekannten Berliner Paul Meyerheim (geb. 1842), von dem die Galerie als Leihgabe eines Nürnberger Sammlers das große Bild „Schlafende Köchin im Geflügelraum" vom Jahre 1883 verwahrt, konnte eine kleine, 1869 entſtandene Waldlandſchaft mit großem Felsblock erworben werden. Die kleine „Luft-Skizze" von dem Münchner Karl Albert von Bauer (1851—1907), bewundernswert in der Zuſammenfaſſung der meiſt weichen Töne zu einheitlicher Wirkung, ergänzt in willkommener Art die durch das bereits ſeit längerer Zeit in der Galerie vorhandene größere „Juratal" gewonnene Vorſtellung die beſondere Auffaſſungsweiſe dieſes ernſten Meiſters. Auch die Sammlung moderner Meiſter wurde weiter ausgebaut. Von Waldemar Rösler wurde ein bei glühender Mittagsſonne in lapidarer Formenſprache raſch hingebanntes Strandmotiv mit zwei Mädchen am Hang erworben. Die grellen Farben brennen ſich dem Auge förmlich ein. Die Zahl der Werke von Lovis Corinth wurde durch den großen „Weihnachtsabend" vom Jahre 1913 auf vier abgerundet. Das Gemälde glüht und funkelt von tiefen und zarten, in plaſtiſcher Greifbarkeit auf die Leinwand hingezauberten, wunderbar gegeneinander abgeglichenen Farben. Es iſt ein bunter Strauß von Tönen, gebändigt durch das niefehlende Auge des Meiſters, feſt zuſammengeſpannt unter weiſer Beobachtung des feſtlichen Geſamteindrucks. Kurz zuvor hatte die Galerie von Corinth ein im Jahre 1905 gemaltes, leicht altmeiſterlich anmutendes Bildnis einer „Dame in Schwarz" erworben. Auch Heinrich Nauen iſt nunmehr in der Galerie vertreten, und zwar mit einem ſchmiſſig auf roten Grund geſetzten Damenbildnis in ſchwarzem Kleid mit ſchwarzem Hut. Als achtbarer Neuzugang zu bezeichnen iſt der „Kniende Akt vor bewegter See" von Alfred Partikel. Hinzu kommt ein ſitzender Akt von Julius Pascin. Die Abteilung graphiſcher Arbeiten wurde durch Ankauf von Arbeiten von Friedrich Preller d. A. („Motiv aus den Olevanoſeebergen"), Paul Meyerheim, Benjamin Vautier, Franz Skarbina, Karl Caſpar, Maria Caſpar-Filſer, Eduard Munch, Julius Pascin und Lovis Corinth weiter ausgebaut. An plaſtiſchen Arbeiten gingen drei Terrakotten der Biedermeierzeit (Leihgaben des Germaniſchen Muſeums) und die Bronzebüſte von Max Liebermann, von der Hand des Berliner Bildhauers Fritz Klimſch, zu.

Hannover

Die Neuordnung der Muſeumsverhältniſſe iſt einen beträchtlichen Schritt weiter gekommen. Nach langwierigen Verhandlungen zwiſchen dem Magiſtrat der Stadt, dem Provinzialausſchuß, dem Verein für öffentliche Kunſtſammlung und endlich dem Herzog von Cumberland, als dem Eigentümer der Fideikommißgalerie, — nach Verhandlungen, die an mancherlei eingewurzelten Selbſtändigkeits- und Abſonderungsgelüſten oft zu ſcheitern drohten, iſt es endlich zu einer Einigung zwiſchen den verſchiedenen Eigentümern der größeren Kunſtwerkskomplexe Hannovers gekommen, der zufolge ſie ihre Bildwerke in gemeinſamer Aufſtellung im Provinzialmuſeum vereinigen. Der Abteilungsleiter Dr. Alex. Dorner hat tatkräftig mit der Neugruppierung all dieſer verſchiedenen Einzelbeſitze den Anfang gemacht. Die neuerdings der Öffentlichkeit zugänglich gemachten neugehängten Säle der modernen Perioden, zumeiſt Impreſſioniſten und Expreſſioniſten, machen einen recht guten Eindruck.

Es handelt ſich zunächſt um drei große Oberlichtſäle und ſieben kleinere Kabinette, in denen ſich früher naturwiſſenſchaftliche Sammlungsgegenſtände befanden, — neuhergerichtet erlauben dieſe Räume zum erſten Male den Überblick über die neueren Kunſtwerke, die ehedem in ihrer Verzettelung einigermaßen unanſehnlich gewirkt hatten.

Für den, der mit der hiſtoriſchen Entwicklung gerade des ſtädtiſchen Beſitzes vertraut iſt, iſt es nicht erſtaunlich, daß der von ihm ſtark mitbeſtimmte Geſamteindruck kein ſehr ſtarker iſt. In der wichtigſten Zeit, als man z. B. franzöſiſche Impreſſioniſten uſw. noch gerade hätte kaufen können, wurde die Gebefreudigkeit kaufkräftiger ſtädtiſcher Kreiſe irrtümlichſt auf K. Schuch, Fr. A. v. Kaulbach uſw. hingelenkt. Erſt die allerletzte Zeit hat durch raſch entſchloſſenes Zugreifen wenigſtens typiſche Anſchauungsſtücke für die modernſte Kunſtrichtung ſich geſichert. So ſehr man auch jenen Fehler bedauern mag, ſo ſehr bleibt es doch anzuerkennen, daß immerhin Liebermann, Corinth, Slevogt, Zügel, Iſraels, Thoma, Schuch, Stauffer-Bern, Weißgerber, Hagemeiſter uſw. durch manche immerhin ſchätzenswerte Arbeiten vertreten ſind. Impoſant iſt vor allem das große Familienbild von Corinth, ein ausgezeichnetes Werk, das ſpäte Gartenſtück von Liebermann.

Nicht alle Werke, die zur Verfügung geſtanden hätten, ſind ausgeſtellt worden. Sehr richtig iſt es, daß die Mehrzahl der Schuchſchen Stücke beiſeite geſtellt wurde. Es bleibt auch ſo immer noch genug Material, um die Grenzen ſeiner Begabung zu ſehen und ihre Gipfelungen in Werken anderer Galerien zu ahnen.

Die letzte Kunſtentwicklung iſt durch Einzelwerke angedeutet, — nur Paula Moderſohn

wird durch einen größeren Komplex gut vertreten. Die hilfreichen Leihgaben aus privatem Besitz (v. Garvens und Küppers) gewährten die wesentlichsten Arbeiten: Noldes „Maria Ägyptiaca“, Kokoschkas „Doppelbildnis“. Kürzlich erworbene Stücke von Karl Schmidt-Rottluff (Landschaft), Nolde („Alte Freunde“), Kirchner, Pechstein usw. geben eine ganz gute Anschauung von der Produktion des „Brücke“-Kreises. In ihrer Art kräftige Leistungen von Gleichmann, Seiffert-Wattenberg, Dörries usw. bezeugen den Beitrag zu den modernen Bestrebungen innerhalb Hannovers Schaffenslust.

Man kann nach der Probe dieser Neuaufstellung nur mit vollem Vertrauen der weiteren Entwicklung entgegensehen, die immer mehr auf die vernünftige Organisation des in seiner musealen Formung noch als Rohmaterial zu bezeichnenden Kunstbesitzes an älterer Kunst sich richten wird, — möchte wohlwollende Einsicht den in Betracht kommenden Stellen, besonders den privaten Eigentümern, nicht mangeln!

* * *

Die Kestner-Gesellschaft hat sich, durch die wirtschaftlichen Nöte der Gegenwart gezwungen, nach langwieriger Gegenwehr endlich genötigt gesehen, ihren Betrieb erheblich einzuschränken. Die Stelle des selbständigen künstlerischen Leiters ist eingegangen usw. Dafür hat man eine Art Arbeitsgemeinschaft mit dem Provinzial-Museum eingerichtet, dergestalt, daß der dortige Kunstabteilungsleiter vorderhand zugleich künstlerischer Leiter der Gesellschaft wird. Zugleich hat man sich mit dem bitteren Gedanken vertraut machen müssen, einige Räume dauernd der kunstgewerblichen Betriebsamkeit zu überantworten. Immerhin darf man auch so noch hoffen, daß die Kestner-Gesellschaft in wesentlich beschränkterem Rahmen dennoch Ersprießliches wird leisten können.

Eckart v. Sydow.

München

Die Graphische Sammlung hat aus ihren Beständen in der Sommerschau Zeichnungen neuerer deutscher Künstler zusammengestellt. Neben Leibl, Thoma, Hans v. Marées und Uhde, die durch reichere Vertretung hervorgehoben wurden, sind mit ausgewählten Proben repräsentiert: der Kreis der Münchner Kunstakademie durch W. Dietz, Löfftz, Hackl, F. A. Kaulbach, Grützner, Lenbach, der Kreis um Thoma und Leibl durch Haider, Theodor Alt, Albert Lang und Lugo. Die Münchner Landschafter durch Wenglein, Willroider, Weishaupt, Wenban, Fritz Baer und Buttersack. — Die alte Sezession neben Uhde durch ihre Begründer Stuck, Habermann, Keller, Stadler, Langhammer, Dill, Becker-Gundahl, W. Voltz, Zügel.

Im zweiten Saale sind die Menzel-Zeichnungen der Menzel-Stiftung ausgestellt. Der jüngst verstorbene Adolf Oberländer ist mit umfangreicher Sonderausstellung pietätvoll geehrt. Eine kleine Sammlung von Zeichnungen Eugen Kirchners schließt die Darbietung.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

„Primavera“ hat Wilhelm Uhde seine erste Veranstaltung im Salon Gurlitt getauft, und es hat etwas für sich, einheitlich konzipierte Ausstellungen individuell zu benennen, — auf die ja auch in diesem Fall nicht ganz vermiedene Gefahr hin, durch ein solches klangvolles Motto einen Anspruch zu erwecken, der nicht so leicht restlos einzulösen ist. Die kleine Schau atmet die Gesammtstimmung des Schwerlosen, Undüsteren, Sprießenden. Die Themen haben nicht zuviel Gewicht, der Ausdruck beschränkt sich auf zarte, freundliche, lächelnde Werte. Der beste Saal ist jungen Begabungen vorbehalten, was programmatisch gemeint und im Titel mitangedeutet ist. Alexander Mohr und Helmut vom Hügel, die Uhde hier wohl erstmalig vorstellt, haben freilich nichts von dem ungebärdigen Drängen der eigentlichen Jugend, fügen sich vorerst in geläufige Anschauung und Ausdrucksweise ein. Ihr Frühling ist eher Unbekümmertheit denn Prophetie. Uhde ist sehr auf Subtilität der Empfindung, auf vornehme Belebtheit der Faktur, auf rein malerische Qualität eingestellt. So wird ihn die farbige Delikatesse, die lockere, unaufdringliche Art dieser Talente gefesselt haben. Aber beiden fehlt Konzentration; Tändeln geht ihnen in Verwischtheit über, Charme in tastende Unprägnanz. Auch die Anmut jedoch bedarf des Schliffs. Während in Mohrs nicht humorlosen, nicht geschmacklosen Bildern das Eklektisch-Epigonische überwiegt, ist in vom Hügels Malerei, ob sie auch an die spröde Blumigkeit der Laurencin sich anlehnt oder kräftiger loszieht und bis ins Regenbogenbunte abirrt, doch persönliche Rasse unverkennbar. Seine erste Aufgabe wird sein müssen, kompositionelle Klärung zu erwerben. Details seiner Arbeiten sind sehr reizvoll, eine eigene Athmosphäre ist da. Die Gestaltung ist matt und oft verwirrt. — Angeschlossen sind ein paar Stücke Erich Klossowskys, des vortrefflichen Kunstschriftstellers und Prospektemalers, eines bis in die Fingerspitzen kulturvollen, aber gerade durch den Bildungscharakter seiner Kunst beengten, durchaus unschöpferischen Mannes. Seine poussinesk-heiteren Szenen bleiben in und ob ihrem farbigem Wohlklang gefällige Schmuckbilder, und ein gewiß sehr nobel gemalter Jünglingsakt entbehrt eben doch des gestalterischen Temperaments durchaus. — Diese Kollektionen ergänzt Bekanntes und Unbekanntes von Chagall, Klee, Macke, Nauen, Purr-

mann, Levy, Eberz, Bracque, Picasso usw., die schon üblich gewordene Sintenis-Vitrine, ein paar Sachen des kitzlig-liebenswürdigen Schoff. Dann Älteres, das sich in den Rahmen einpaßt, ihn auch nicht durch Bedeutung sprengt, wie z. B. einige spätgotische Marienbilder, galante Italiener des Barock, ein kleiner Böcklin (der die Kitschmöglichkeit des Begriffs „Primavera“ repräsentiert), ein Markart-Porträt von angenehm pelziger Fläche, ein hart ausgeführtes, aber in seiner wasserklaren Liebenswürdigkeit und sachlichen Naivetät kostbares Genrestück des Dresdner Spätromantikers Gille, ein Schwind-Fragment. Dagegen wird eine Liebesszene von Berth. Spranger, dessen Manierismus seine ganz eigene geräkelte Eleganz hat, überraschen und fesseln, zumal die wenig sichtbaren Deutschen gegen 1600 heute sehr an Interesse gewonnen haben. Die Köstlichkeit dieser abwechslungsreichen Schau aber ist dieser entzückende kleine Rousseau aus der Sammlung Köhler, eine Allee mit lustwandelndem Paar, gemalter Charles Louis-Philippe, in all seiner unsagbaren Einfachheit vollkommen frühlingshaft und gelassen. —

Eine der importantesten Figuren der Geschichte moderner Schwarzweißkunst stellte J. B. Neumanns Graphisches Kabinett so heraus, daß sie ihrem ganzen Wesensumfang nach erkennbar wurde: Erich Heckel. Man sah Holzschnitte, Lithos und Radierungen von 1906—1922, ließ ein Schaffen von prachtvoll einheitlichem Wuchs und unablässigem Ernst Revue passieren. Bestätigung für diese spröde, harte straffe Form, wie sie ohne Weichmütigkeit und ohne Bramarbasieren stets zur Tiefe dringt. Auch die Anfänge, bei denen Munch durchzufühlen ist, bestehen heute unverblaßt. Heckels Weg ist gerade und gleichmäßig gewesen, ohne große Richtungsänderungen und voll Bewußtsein der Bahn. Er wird gewiß noch so bald nicht im Sande verlaufen.

Fünf Künstler vereinigt diesmal die Galerie Goldschmidt-Wallerstein. K. J. Hirschs Graphik markiert in schwälender Sentimentalität alttestamentarisch-bedrückte, jeremiadische Beschworenheit, ohne die intendierte Tiefe glaubhaft machen zu können. M. Bloch malt Landschaft und Interieur in der Art etwa Purrmanns, bei F. Nathansons Zeichnungen liegt der Name Matisse am nächsten. Daß solche Reminiszenz nicht hinter einem individuellen Eindruck verschwindet, berechtigt eben dazu, es bei solcher Registrierung vorerst bewenden zu lassen. Eigenes Gesicht weisen A. Kerschbaumers Landschaften, in denen ein der Straßenstruktur abgewonnenes straffes, strackes Wesen in reicher Farbigkeit aller Trockenheit enthoben und letzthin überhaupt mehr in eine geschmeidige, vegetabilisch bewegte Rhythmik übergeführt erscheint. Kerschbaumers Malerei ist von schöner Klarheit des Dimensionalen und reich durch eine gleichsam von Abendzaubern durchglühtes Kolorit. Stark berühren auch wieder Bela Czobels markig entworfene, gehaltlich ebenso einfache wie intensive Bildniszeichnungen. Willi Wolfradt.

Madrider Frühjahrs-Ausstellungen und die Neuordnung des Prado

Das Frühjahr, die Jahreszeit, in der das Großstadtleben Madrids seinen Höhepunkt erreicht, bringt regelmäßig eine Reihe sehenswerter Ausstellungen. Im Vordergrund des Interesses stand auch heuer, wie dies schon in den vorhergehenden Jahren meist der Fall war, die von der Gesellschaft spanischer Kunstfreunde (Amigos del Arte) im Erdgeschoß des Bibliothekspalastes veranstaltete retrospektive Kunstschau. Diese Gesellschaft macht es sich seit geraumer Zeit zur Aufgabe, in Sonderausstellungen, die sich auf ein bestimmtes Gebiet beschränken, die ungeheuren in Spanien zur Zeit noch in Privatbesitz erhaltenen Kunstschätze vorübergehend zu vereinigen und so dem großen Publikum zugänglich zu machen. Diesmal war die Wahl auf künstlerische Erzeugnisse in Edelmetallen gefallen und zwar speziell auf solche, welche profanen Zwecken gedient haben, also unter ausdrücklichem Verzicht auf den riesigen nationalen Besitz an kostbarem Kirchengerät. Es war daher für die Ausstellung die Bezeichnung „Exposicion de Orfebreria Civil Española“ gewählt worden. Gerade auf der pyrenäischen Halbinsel hat seit grauer Vorzeit die Kunst der Gold- und Silberschmiede besonders in Blüte gestanden, weil hier reiche Lager an Edelmetallen vorhanden waren, die schon den Phöniziern bekannt waren und von ihnen ausgebeutet wurden. Die Kunstfertigkeit der Araber, das Beispiel ihrer verfeinerten Technik, der märchenhafte Reichtum an Gold, der nach Entdeckung der neuen Welt über das Land sich ergoß, wirkten anregend und befruchtend. Hat doch in Spaniens Blütezeit, in dem sogenannten „plateresken“ Stil, der Goldschmied sogar seinen Einfluß auf die Architektur ausgeübt. Die Ausstellung beginnt mit den frühesten Höhlenfunden, bringt Gebrauchs- und Schmuckgegenstände aus der Zeit der Phönizier, Keltiberer, Römer, Westgoten. Während zu dieser Abteilung vorwiegend eine Reihe von Museen beigetragen hat, stammen die Kunstwerke aus dem Mittelalter und der Neuzeit — bis zur isabellinischen Periode, also etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts — fast ausschließlich von Privatpersonen, und zwar ist es mit wenig Ausnahmen uralter, von Generation zu Generation sich vererbender Familienbesitz. Es ist eine Ausstellung, wie man sie wohl kaum in einem anderen Lande zu sehen bekommen kann. Man könnte meinen, in Ali Babas Wunderhöhle versetzt zu sein. Diese Anhäufung von durch Arbeit und Material doppelt

kostbaren Gegenständen ist direkt verblüffend und gibt einen Begriff von dem fabelhaften Reichtum an historischem Besitz, der auch heute noch in den Palästen der spanischen Aristokratie aufgestapelt ist, um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß vor 100 Jahren, zur Zeit der napoleonischen Invasion, das Land eine sehr gründliche und systematisch vorbereitete Plünderung durchgemacht hat, bei der es der Eroberer in erster Linie auf Gold, Silber und Edelsteine abgesehen hatte. Hierbei ist, wie bei allen Veranstaltungen der „Amigos del Arte", die Aufmachung und Ausstattung der Ausstellungsräume eine überaus geschmackvolle und raffinierte. Die Gefahr, der Überfluß an Kostbarkeiten könne brutal und unkünstlerisch wirken, ist aufs geschickteste vermieden worden, indem hin und wieder das Auge durch wertvolle Teppiche, Gobelins, altertümliche Möbel, Gemälde abgelenkt wird.

Die Gebäude im Retiro, welche sonst der in zweijährigem Turnus sich wiederholenden großen Nationalen Kunstausstellung — dem Madrider Frühjahrssalon — zur Verfügung stehen, dienen heuer einer anderen Bestimmung. In dem einen von ihnen ist eine Übersicht über die zeitgenössische Valencianische Kunst untergebracht, in dem anderen der bereits zum neuntenmal sich präsentierende Salon der Humoristen, der vorläufig noch kein ständiges Ausstellungslokal gefunden hat.

Es erübrigt auf die Bedeutung der Rolle näher einzugehen, welche von Alters her Valencia in der Geschichte der spanischen Kunst gespielt hat. Es genügt, an Namen wie: Juan de Juanes, Ribalta, Ribera zu erinnern. Auch in der Generation von heute reicht der Ruf der Künstlerfamilie Benlliure, des Meisters Joaquin Sorolla weit über die Grenzen ihrer engeren Heimat hinaus. Valencia war seit je, namentlich aber in der Epoche der Borgia-Päpste, die aus jener Gegend (Gandia, Jatiba) stammten, die spanische Provinz, welche italienischem Einfluß am zugänglichsten war. Es war daher sicher eine glückliche Idee, einen Begriff von Wesen und Eigenart Valencianer Maler, Bildhauer und Kunstgewerbler geben zu wollen. Ob diese Aufgabe tatsächlich in befriedigender Weise gelöst worden ist, ist eine andere Frage. Wie die meisten Ausstellungen im Retiro, so leidet auch diese an einer ziemlichen Planlosigkeit in Zusammenstellung und Anordnung und einer recht wenig sorgfältigen Jury. Namentlich, welches Prinzip für die Anzahl der Bilder, mit denen die einzelnen Künstler vertreten sind, befolgt wurde, ist schwer zu erkennen. Manche, bei denen man meinen sollte, eine Auswahl von zwei oder drei ihrer Arbeiten würde vollkommen genügen, sind mit ganzen Serien vertreten. Von der anerkannt ersten Größe aber der Gruppe, wenn nicht der zeitgenössischen spanischen Kunst überhaupt, Joaquin Sorolla, bekommen wir nur zwei für ihn nicht einmal besonders charakteristische Studien zu sehen. ABC hat wohl infolge dessen nicht ganz unrecht, wenn es am 24. 6. sein Urteil dahin zusammenfaßt: „Es ist in der Hauptsache eine Ausstellung der künstlerischen Nachkommenschaft Sorollas ohne Sorolla selbst." Ein Beweis, wie wenig sorgfältig die Vorbereitung der Ausstellung gewesen sein muß, ist es, daß die Kataloge, die bei der Eröffnung verkauft wurden, nicht einmal die Nummern der ausgestellten Gegenstände enthielten. Immerhin ist dieser Besuch bei den Vertretern einer in Licht und Farbe schwelgenden Kunstgemeinde ein Gang, der der Mühe lohnt, und es ist erfreulich, hierbei feststellen zu können, wie der bei weitem größte Teil von ihnen mit dem einer nach Jahrhunderten zählenden künstlerischen Kultur und Tradition zu dankenden Feingefühl und Takt die Gefahren zu vermeiden versteht, die ein derartiges Arbeiten mit Superlativen nur allzu leicht mit sich bringt. Man möchte manchem unter gleichen Voraussetzungen schaffenden Italiener raten, sich den valencianischen Bruder zum Vorbild zu nehmen.

Der Salon der Humoristen ist ein erneuter Beweis für die ungewöhnliche Begabung und den Sinn des Spaniers für die Karikatur und das Groteske. Es wurde hierauf bereits bei anderer Gelegenheit hingewiesen. Immerhin lassen bei einer Anzahl der Ausstellenden, je nachdem, Münchner bzw. Pariser Einflüsse sich nicht verkennen. Zu beklagen ist, daß der geistreichste und fruchtbarste der heutigen spanischen Karikaturisten, Bagaria, auch nicht mit einer einzigen Arbeit vertreten ist. Für den deutschen Besucher ist es eine angenehme Überraschung, hier einer interessanten Kollektion von 15 farbigen expressionistischen Studien von Willi Geiger zu begegnen, die ohne Zweifel stark unter dem Einfluß des Greco (wie Geigers Radierungen unter dem Goyas) stehen. Paßt diese Kundgebung des modernen deutschen Expressionismus auch nicht durchaus in die Umgebung, in der wir sie zu sehen bekommen, so ist doch vielleicht anzunehmen, daß Geiger unter denen, die hier ausgestellt haben, am ehesten Wesensverwandte in Spanien finden könnte. Die Presse zeigt volles Verständnis für die künstlerische Bedeutung des Münchner Professors. Namentlich die Wochenschrift „La Esfera" widmet ihm und dem deutschen Expressionismus am 9. Juni eine eingehende illustrierte Besprechung, der ich folgenden Satz entnehme: „Form und Empfindung sind die grundlegenden Eigentümlichkeiten Geigers und zwischen ihnen, wie ein kostbarer Edelstein in seiner Fassung, die Farbe."

Eine Reihe von Sonderausstellungen, die gleichzeitig in verschiedenen kleineren Kunstsalons veranstaltet worden sind, glaube ich übergehen zu dürfen. Nicht aber möchte ich versäumen,

darauf hinzuweisen, daß die noch von dem zu früh verstorbenen, verdienstvollen Museumsdirektor, Aureliano Berruete, angeregte und begonnene Neuordnung des Prado, weitere Fortschritte gemacht hat und gerade in diesen Tagen eine Reihe neugehängter Säle dem Publikum zugänglich gemacht worden ist. Es handelt sich hierbei um die Werke holländischer Meister, denen die bisher in der Porträtabteilung untergebrachten Bildnisse von Antonio Moro aus der Zeit Philipps II. angegliedert worden sind. Namentlich aber sind sämtliche Vertreter deutscher Kunst, welche das Museum aufzuweisen hat, in einem Saal vereinigt worden, und hierbei haben endlich die beiden, bisher im Erdgeschoß ziemlich stiefmütterlich behandelten, prachtvollen Akte von Albrecht Dürer: Adam und Eva, den Platz und die Beleuchtung gefunden, der ihnen gebührt. Die Restauration des Velasquez-Saales wird vermutlich im Herbst durchgeführt sein. Alfred Demiani.

Die erste Ausstellung für dekorative Kunst in Monza

Mit der Abteilung für Buchausstattung, die vor kurzem eröffnet wurde, ist die erste Biennale per le arti decorative nella villa reale di Monza in ihrem ganzen Komplex dem Publikum zugänglich geworden. Für Italien ist diese Schau zunächst nur ein Versuch, eine Art Generalprobe für die nächsten Ausstellungen (die sich alle zwei Jahre wiederholen sollen), da diesmal für die Vorbereitungen und einen richtigen Organisationsplan die Zeit gemangelt zu haben scheint. Nicht einmal ein ganzes Jahr vor der Eröffnung ist die Ausstellung bekannt gemacht worden und auf den Ruf des Ausschusses antwortete, wer wollte und konnte. Somit strömte die Ware nach Monza, ohne viel gesichtet und ausgewählt worden zu sein, und da jede Region (Latio, Liguria, Toscana, Tre Venezie, Piemonte usw.) ihre besondere Anordnungskommission hatte und alle ungefähr dieselbe Art von Kunstgewerbe ausstellten, so waren eine durchaus konfuse Anordnung und Ungleichheit der Qualität die natürliche Folge. Man sieht zwar viele schöne Gegenstände, aber eine Ausstellung ist das nicht.

Vorteilhaft sticht von dem allgemein unbefriedigenden Eindruck eigentlich nur die Bücherabteilung ab. Hier wurde zum ersten Male in Italien versucht, eine klare Übersicht dessen zu geben, was im Lande an Buchausstattung geleistet wird. Einzelne bedruckte Seiten wurden nach strenger Sichtung und Auswahl in Glasschränken ausgebreitet, sowohl Titel wie Textseiten, ohne Rücksicht auf den Inhalt, nur unter Wertung der Gediegenheit der typographischen Form. In einem besonderen Saale wird gezeigt, was in Italien an Verlags- und Liebhabereinbänden geschaffen wird, und hier sehen wir mit Befriedigung, daß Italien, wenn auch noch in bescheidenem Umfang, der besten europäischen Produktion in den letzten Jahren nahegekommen ist, und daß die Verleger anfangen, auch auf äußere Form ihrer Bücher zu achten. Für diese Bücherschau wurde vorteilhafterweise die Schloßbibliothek reserviert und beinahe scheinen die sorgsam verteilten und vorteilhaft aufgestellten Luxusbände dem Raume anzugehören und immer dagewesen zu sein.

Für fast alle übrigen Abteilungen hat man jedoch die luftigen Säle dieses früheren Sommerpalais der Königin-Mutter Margherita, das im vorigen Jahrhundert von Piermarini gebaut worden ist, anteilen müssen.

Außer Italien sind auch die übrigen europäischen Länder, in erster Linie Frankreich und Belgien an dieser ersten italienischen Ausstellung angewandter Kunst beteiligt. Aber auch da ist das Ergebnis nicht sehr wesentlich. Ja es scheint, als wolle man schon jetzt alle Kräfte für die im Jahre 1925 in Paris stattfindende große dekorative Kunstausstellung aufsparen.

Ist deshalb diese erste Ausstellung in Monza keineswegs ein überzeugender Erfolg, so bleibt sie als Versuch beachtlich, und es ist zu hoffen, daß die Lehren dieser Kunstschau den folgenden Veranstaltungen zugute kommen werden. A. C.

Darmstadt

Seit einem Jahr wirbt hier „Kunst und Keramik", der Salon von Heinz Heberer, mit außerordentlichem Geschmack für die Sache der modernen Kunst. Ursprünglich als Pflegestätte moderner Keramik gedacht, hat sich das Unternehmen neuerdings auch der Kunstpflege im allgemeinen zugewendet und die zur Zeit stattfindende Sommerausstellung gibt nicht nur einen gewählten Überblick über die Schöpfungen unserer modernen keramischen Manufakturen (Wien, Karlsruhe, Nymphenburg u. a.), sondern vereinigt auch sonst in einem entsprechenden Milieu neuzeitlicher Innenkunst hervorragende Proben modernen Kunstgewerbes, dazu Gemälde, Radierungen und Zeichnungen. Über die Bestrebungen dieses mit viel Wagemut begonnenen Ausstellungsunternehmens berichtet eine kleine Werbeschrift, in der Beiträge vom Grafen Hardenberg, Robert Corwegh, Wilhelm Michel u. a. vereinigt sind. Die derzeitige Sommerausstellung, die das Programm des neuen Kunstsalons in entsprechender Form belegt, soll noch bis Anfang Oktober dauern. r.

Dresden

Eine Ausstellung von „Kinderzeichnungen und Kindermalereien" hat der Referent gemeinsam mit dem Graphischen Kabinett Erfurth in dessen Räumen zusammengestellt. Sie hält sich von Pädagogik wie von Kunstbestrebung, die dem kindlichen Bewußtsein

gegenüber Nonsens ist gleicherweise fern. Spontan kindlicher Ausdruck allein war ausschlaggebend für die Auswahl. Daß aus verschiedensten Städten Proben gezeigt werden, bereichert das Gesamtbild mit den schon beim Kinde auftretenden „Lokaltönen". Psychologisch interessante Fragen: Wie drückt sich ursprüngliche Vorstellung im Kinde aus? Wie setzt sie sich auseinander mit erster Wahrnehmung der Außenwelt? Wie schmilzt diese mit jener zusammen zur Anschauung? Einige Beispiele zu der Frage: Wie wird im Kinde das Bild des Menschen? das Bild des Tieres? Wie sondert sich Schriftzeichen vom Zeichensymbol? Welchen Anteil am kindlichen Bilden hat Phantasie, welchen aufs Reale gerichteter Erkenntniswille? Grundfrage: Wie baut das Kind sein Anschauungsbild auf? mit dem interessanten und doch selbstverständlichen Ergebnis: Aus gleichen Elementen, wie die bildende Kunst überhaupt — wie es gerade die moderne Kunst mit ihrer entwicklungserzwungenen Sonderung und Outrierung der einzelnen Bildelemente so deutlich macht. Alle diese Fragen sind im Eingangssaal an wenigen Beispielen erläutert. Die übrigen Säle gehören den unproblematisch aufgenommenen Gebilden selbst. Blätter aus der Klasse einer Kattowitzer Lehrerin lassen polnisches Blut spüren, verraten aber im Durchschnitt doch allzuviel Beeinflussung durch die modern experimentierende Lehrerin. Gegenbeispiele bringt die Arbeit eines Meißner Lehrers Dörner, der geradezu vorbildlich zu reinstem Farben-Schauen und -Geben erzieht, sonst aber das kindliche Schaffen ganz aus sich selbst wachsen läßt. Da wachsen denn auch Talente auf, die uns staunen machen. Was da aus einem Thema, das der Klasse aufgegeben ist, z. B. „Wolkenkratzer", oder „Regentag" u. a. von Einzelnen an bildnerischem Ausdruck herausgeholt wird, ist manchmal über alle Erwartung schön. Kollektionen einzelner Kinder und einzelner Schulen aus Dresden, Hellerau, Chemnitz, Magdeburg, Troppau reihen sich an. Glasbilder, Scherenschnitte, Stickereien erweitern diesen Überblick über kindliches Schaffen. Wer ihm Mangel an einheitlichem Gesichtspunkt vorwirft, beweist nur, daß er es verlernt hat, sich an naiv spontanem Schaffen zu erfrischen. So wird der Künstler am tiefsten sich freuen können angesichts dieser köstlichen „Spielereien".

Imponierend und schön ist die Ausstellung, mit der die „Neue Kunst"-Abteilung der Fides G. m. b. H. ihre Räume in der Zinzendorfstraße — die damit einen neuen künstlerischen Anziehungspunkt erhalten hat — eröffnet: Emil Nolde. Paul Ferdinand Schmidt traf mit seinen einleitenden Worten bei der Eröffnung am 9. Juli den Kern dieses Malens: Vorstellungsglut des Nordens, mystische Inbrunst der Farbe. Im Rahmen einer Ausstellungsbesprechung über einen Künstler vom Kaliber Noldes sich zu äußern, wäre unsinniges Unterfangen. Die Leser des Cicerone werden demnächst aus Schmidts Feder Treffendes über diesen ragenden Eigenmenschen erfahren. Hier nur: die Farben durchschwingen tief und sonor den Raum, sie schaffen sich ihre Formen — selten wie bei Nolde spürt man dies Zueinandermüssen, dies Auseinandergeborenwerden der beiden Elemente. Das „zweite Gesicht" ragt hinein, fratzenhaft, hart im Profil, in jedes Bild eines Menschen, unheimliche Zwiesprache der Zwei, bis zum Erstarren durchgefoltert in der Maske. In den Aquarellen leichteres Schwingen von Farbe und Form, Erlösung von dunklen Träumen in zarter Landschaft neuerdings auch in duftig hingesetzten lockenden singenden Blumenstücken. Das Ganze ein großer Auftakt dieses neuen Unternehmens. Dr. O. S.

Hannover

Die Galerie v. Garvens stellt etliche zum Teil gute und bekannte Arbeiten von Paula Modersohn und M. Chagall aus und zeigt in größeren Kollektionen die Arbeit eines Braunschweiger Malers, Otto Karguth, der vorläufig noch von vielen anderen, nur nicht von sich selbst angeregt ist, und dann das neuere Werk Fritz Stuckenbergs, dessen oft willkürliche, manchmal saftige und straffe Art es hin und wieder zu eindrucksvoller Leistung bringt. E. v. Sydow.

München

Über das Hauptereignis — Neue Sezession — siehe den illustrierten Aufsatz in diesem Heft. Sonst wenig Umfassendes in letzter Zeit. Casparis große Haider-Landschaft — reinster Eindruck des letzten Monats überhaupt — wanderte nach Mannheim. Höchst bedeutsamer Griff der dortigen Kunsthalle. (Über die fast unerschlossene Kunst Karl Haiders, ihre heute geheime, morgen offene Aktualität vergleiche meinen Aufsatz in Heft 13 dieser Zeitschrift mit Abbildung jener Landschaft.) Danach Erich Heckels Wucht und „Faust. Schließlich (ebenfalls bei Caspari) Fritz Koelle mit vorsichtigen, nicht experimentierenden, zahmen Plastiken, ein etwas gefühlstrockener Lehmbruck. Dazu viel Akt- und Umrißzeichnungen, deren Gehaltenheit überzeugen würde, wäre sie geistiger durchströmt und weniger stumpf. Sodann späte Malereien von Kokoschka, breit aufrauschend, geisternd, aber von gewisser Schwelgerei und Blutrunst des Gefühls — und Farbenlebens, von der sich unser Zeitinstinkt mit Recht abzuwenden beginnt. — Bescheiden in der Ecke der Clown, Dichter, Schauspieler J. Ringelnatz mit bald humorigen, bald dämonischen Kritzeln und Farbtuscheleien, ein oft fesselndes Geflüster auf kleinen Blättchen und Zetteln, die zwischen Kubin und Paul Klee zu liegen kommen. Gehört eigentlich in die Ausstellung „Laienkunst", die einmal zu machen ist und für die ich Material sammle, worunter Erstaunliches von Barbieren, Geheim-

polizisten, Schaffnern vorkommt. Von Menschen, die ihren Sonntag mit Versenkung in sich und in die Natur hinbringen, seltsam eingesprengt in die Strömungen der Zeit und doch von gänzlich anderem Reiz als etwa Kind und Kinderkunst. (Für weitere Adressen bin ich dankbar.)

Bei Goltz Gesamtschau von Walter Lindgens. Ein von Eberz ausgehender, unter dessen Niveau sinkender, meist in schwül süßen, schaumigen Virtuosenschwung geratender Gegenpol heute ersehnter Kühlung und „Haltung". Die Aquarelle besser, raumstraffer, weniger gebauscht.

Bei Thannhauser Malereien von Teutsch, den großen Saal füllend. Weithin wirkend, ohne Verzettelung, höchst geschlossen komponiert. Doch noch nicht immer frei werdend von etwas krudem und mechanischem Zug, manchmal in klebender, in unangenehmes Rosa oder Violett hinüberstechender Farbe, nach Buden- und Karussellbemalung von Kleinstadtjahrmärkten schmeckend. Mit bauernderber Kraft bisweilen einen kunstgewerblichen Geschmack verbindend, in der neuen Generation ähnlich stehend wie etwa Eichler in der alten (vgl. dessen Wandmalereien im Eingang der Thannhauserschen Ausstellung). Und doch ist das Gesamtergebnis ernst zu nehmen. Teutsch gehört zu den seltenen, nicht verfestigten Naturen, die wirklichen Wachstums fähig sind. Aufnahme neuer Zeitmöglichkeiten, vor allem Hebung der eigenen inneren Qualität sind erfolgt, so daß Verschiedenes von starker Wirkung ist. So die Kühe mit Weidenbaum vor blauem Himmel (Privatbesitz). Sollte eine dauernde Emporarbeitung zustande kommen — das Größte, das einem Menschen überhaupt begegnen kann, alles andere ist Schicksal — so wird immer stärker auf Teutsch zu rechnen sein.

In der Bücherkiste Malereien von Maria Uhden †, deren kurzes Leben die Nachtmagie von dunkel und lampionhaft glühenden, schwer geballten Menschen- und Tierkörpern kraftvoll und in breiter Güte ausgeformt hat. Chagall nicht fern stehend.

Im Buchladen Arbeiten von F. R. Schwemmer und Otto Schön. Letzterer reizvoll in Zeichnungen, die etwa Schweinetrupps oder entblößte Menschenglieder in leise expressionistischem, dabei fleischigem, dabei hauchend zartem Rokoko geben. Erstaunlich feine Malereien in der alten Sezession (Kuhstall!). Dieser Maler wird einen Weg machen, falls ihn bei seiner Verbindung von sicherem Naturinstinkt und Eleganz des Vortrags die leichte Virtuosengeste nicht verführen wird. Im selben „Buchladen" folgte dann „Die moderne Lithographie". Verdienstvoll und wirklich unterrichtend. Darlegend, daß diese beweglichste aller Techniken zu beinah allem fähig ist. Der Laie wird geglaubt haben, bald Pinselzeichnung, bald Holzschnitt, bald Radierung, bald Kohle-, bald Kreidezeichnung vor sich zu haben. Wobei über den Wert solcher Angleichungsmöglichkeit hier nicht diskutiert sei

F. Roh.

New York

Gegen Schluß der Saison veranstaltete die neue juryfreie Gesellschaft, die sich „Salons of America" nennt, ihre zweite umfangreiche Ausstellung, diesmal in den zahlreichen Räumen der American Art Galleries. Sie verband mit ihr zugleich die Vorführung von allerei alter Kunst, chinesischer und persischer vor allem, auch einiger französischer (so war ein Raum Daumiers Blättern gewidmet), da aber überall, trotz hervorragender Einzelheiten, die Mittelmäßigkeit vorherrschte, fiel diese Art Demonstration von der Kontinuität der Kunst eigentlich wenig überzeugend aus. Und gar als provozierende Propaganda wurde empfunden, daß eine Maschinenfabrik ihr Erzeugnis als „Kunstwerk" geschickt hatte, und es als eine Art Bildhauerarbeit unter diesen aufgestellt worden war. Mit solchen „Taten" hilft man wirklich lebender Kunst nicht, das sind schließlich nur lächerliche Posen. Und da die alte Kunst auf der Ausstellung meist von verschiedenen Kunsthändlern zusammengeborgt war, so wurde man erst recht verstimmt, denn es sah aus, als hätten diese am Schluß einer mageren Saison noch schnell etwas Reklame für ihre zum Teil schon recht bekannten Ladenhüter machen wollen. Mit solchen Ausstellungen wird die Leitung dieser neuen, an sich begrüßenswerten Vereinigung ihre Ziele nicht erreichen, die freilich offenbar keineswegs den Teilnehmern bisher selber recht klar geworden sind.

Im Kunstsalon des großen Warenhauses Wanamaker, in dem seit einiger Zeit seltsamerweise und offenbar gegen das Publikum die modernste Kunst gepflogen wird, führte man sozusagen noch als letzten Trumpf eine Reihe von Ansichten New Yorks vor, unter denen die abstraktarbeitenden Künstler die Hauptnote abgaben. Den oft wildschönen, aus verwirrenden Einzelzügen überwältigend auf den Besucher einstürmenden Eindrücken vermag gerade eine solche Gestaltungsart gerecht zu werden, und so ist vor allem J. Stellas Serie New Yorker Ansichten ein wahres Abbild dieser Menschenschöpfung, die ihre Schöpfer wie in einen Stahlkäfig einkeilt, ihnen drohend über den Kopf wächst und dabei doch wie ein Triumph des Geistes ihre stählernen Arme und steinernen Leiber in den Himmel reckt.

Joseph Brummer, der, obwohl seine Haupttätigkeit antiker und gotischer Kunst gilt, seit längerer Zeit regelmäßig zwei seiner Räume zur Vorführung moderner Kunst hergibt, hatte l. ßthin eine kleine gewählte Gedächtnisausstellung für den vor einiger Zeit gestorbenen Maler Thomas Eakins aus Philadelphia veranstaltet, dessen streng realistische Kunst aus einem eisernen Beherrschungswillen gegenüber der Erscheinung stammt. Sie muß sich ihm beugen und ihm alles

enthüllen, und so wird sie sein. Er gehört zu den wenigen der amerikanischen Maler, deren Werke bleiben werden.

Mit dieser Saison hat Stephan Bourgeois seine der Pflege aller echten Kunst gewidmete Galerie aufgegeben, die er mit der Vorführung der Arbeiten eines jungen Italieners, Mario Toppi, eines wahren, ganz naiven, unbewußt-bewußt sozusagen an die großen Zeiten seines Volkes sich anschließenden Primitiven schloß. Dieser junge Mensch lebt in einem kleinen, noch ganz mittelalterlichen Orte, nicht sehr weit von Rom — Anticoli —, und schafft kleine Bildwerke, die zum Teil nach Freskenausmaßen rufen. Ein lebendiger, dabei gezähmter Rhythmus zieht durch seine Werke, so daß man da und dort an Mantegna gemahnt wird. F.

Oldenburg

In den Räumen des Augusteums veranstaltete die „Vereinigung für junge Kunst" kürzlich eine Ausstellung moderner Aquarelle, die eine gute Auswahl aus der wesentlichen Produktion Deutschlands umfaßte. Für das Kunstleben des Landes, das jetzt durch die Vollendung des in den Räumen des alten Grafenschlosses geschaffenen Landesmuseums ein Zentrum gewonnen hat, bedeutete die Ausstellung einen kräftigen Antrieb. Das Thema erwies sich als fruchtbar und als besonders geeignet, die große Spannweite der Phantasiegestaltung in der Kunst der Gegenwart anschaulich zu machen. Im Aquarell begegnen sich ja Graphik und Malerei, seine Spielarten reichen von der improvisierenden Skizze zum abgeschlossenen Bild, von der getönten Zeichnung zum Gemälde aus Farbflecken, von heller Transparenz der Farbe bis zu tieferer Sättigung. So bildeten die älteren Aquarelle Heckels mit ihrem rhythmischen Lauf elastisch federnder und knickender Linienzüge und gläserner Durchsichtigkeit des Farbenspiels einen deutlichen Gegensatz zu seinen neuen Blättern, die stärkere Abrundung zum Bilde und sattere Fülle in Form und Farbe bringen und den Linienrhythmus zu großem Formenzuge erweitern. Schmidt-Rottluff erreicht in seinen letzten Aquarellen eine aus tiefer Naturanschauung geschöpfte Architektonik des Bildes: kontrastierende und verwandte Farbenwerte werden in breiten Flächen entwickelt und schließen sich zu Körperformen von fester Unverrückbarkeit der Erscheinung zusammen, die als ein Sinnbild ewiger tiefer Ruhe in den Dingen wirkt. Ferner gaben einige gute Aquarellzeichnungen Pechsteins aus der Zeit der Brücke, zarte, lyrisch-verträumte Blätter Otto Müllers und eine Auswahl farbensatter, pathetischer Aquarelle Noldes der Ausstellung das Gepräge. Auch Kokoschka, Karl Hofer, Rohlfs, Oskar Moll, ferner Klee, Feininger und Molzahn kamen gut zur Geltung. Mit dem rücksichtslosen Sarkasmus seines bizarren, aufreizenden Striches und seiner ätzenden, giftigen Farbe erregt Otto Dix unmittelbar, wenn er in seinen Zirkus- und Großstadtbildern Eindrücke aus der grellsten Wirklichkeit ins Reich des Abenteuerlichen und Phantastischen reißt. Unter dem jüngeren Nachwuchs fielen besonders Franz Radziwill mit weiträumigen, farbig delikaten Blättern, der Lübecker Mahlau mit intim gesehenen, feinnervig spitz gezeichneten und hell getuschten Landschaften, Chr. Crodel-Jena mit etwas holzschnittmäßig umrissenen und kräftig kolorierten Gebirgsbildern und der Leipziger Behringer mit pikanten, auf lichtes Braun und Grau gestimmten Straßenansichten auf. Plastische Arbeiten von Kolbe und Renée Sintenis rundeten das Bild ab.

Das Landesmuseum erwarb aus der Ausstellung charakteristische Blätter von Nolde (Schnitter in greller Sonne), Mahlau und dem Oldenburger Jan Oeltjen und zwei Kleinbronzen (Fohlen und Reh) von Renée Sintenis und erhielt durch Schenkung das „nähende Mädchen" von Radziwill und „Schnitter" von Schmidt-Rottluff.

Die Vereinigung für junge Kunst gedenkt ihre nächste Ausstellung der modernen Lithographie zu widmen. O. Holtze.

Weimar

Infolge technischer Schwierigkeiten mußte die Eröffnung der Ausstellung des Staatlichen Bauhauses vom 25. Juli auf den 15. August verschoben werden. Die Bauhauswoche mit Vorträgen, modernem Konzert, triadischem Ballett, mechanischem Kabarett usw. findet vom 15. bis 18. August einschließlich statt.

Zürich

Zu der bereits an dieser Stelle notierten Ausstellung englischer Graphik im Kunstsalon Wolfsberg ist jetzt auch ein Katalog erschienen, der insgesamt 366 Nummern enthält. Nach einem kurzen, einführenden Vorwort gibt Campbell Dodgson, der verdienstvolle Leiter des Printroom am Britischen Museum, eine lesenswerte Einleitung, die — Ausweis des besten Kenners der Materie — mit knappen Strichen in das Programm dieser wertvollen Kunstschau einführt. Außer den im Katalog notierten Nummern sind hunderte von Blättern noch in Mappen vereinigt, deren Besichtigung ebenfalls dem Besucher frei steht.

Neue Bücher

Heinrich Ehl, Die ottonische Kölner Buchmalerei. Bonn 1922.

Nachdem Vöge und Lamprecht vereinzelt auf kölnische Handschriften verwiesen hatten, war 1904 in der Düsseldorfer Ausstellung durch Haseloff mit einem Male das vollkommene Gerüst einer Kölner Schule gegeben. Im Handbuch von Michel folgte dann bald ein Kommentar zu seinen Forschungen. Alle weitere Arbeit mußte

zunächst Ausführung seiner Disposition werden. Ehl hat nach Jahren die Ausführung gewagt. Welche Schwierigkeiten sich bei dieser Arbeit auftun, trotzdem der Umkreis des Schaffens bekannt war, zeigt das Buch in vollem Maße. Ehl sieht die Hauptprobleme und behandelt sie mit eingehender Gründlichkeit. Dem flächig linearen Monumentalstil Südwestdeutschlands — er geht von der Reichenau aus und verzweigt sich bis Echternach und Westfalen — steht der mehr illusionistisch malerische Stil Kölns gegenüber, wie in der Karolingerzeit die Adagruppe dem französischen Kreis der Malerei. Mit viel Bedachtsamkeit wird an den Evangelisten der einzelnen Handschriften die tatsächliche Filiation mit Französischem erwiesen, wobei sich ergibt, daß außer Werken der Palastschule auch solche von Corbie, Tours und Frankosächsisches verwandt sind. Das Fundament ist auf französischem Untergrund gebaut. Daraus erklären sich auch Beziehungen zu altchristlich Antikischem, wie sie in den Architekturen besonders hervortreten. Sie finden durch Byzantinismen ihre Ergänzungen. Der Hinweis auf die Benediktiner von Monte Cassino mag nicht unfruchtbar sein. — Von Zeitgenössischem ist bei aller Gegensätzlichkeit der Gesinnung die südwestdeutsche Schule für die Entfaltung des kölnischen Stils wesentlich. Ehl hat hier wichtige neue Beobachtungen gemacht. Die ikonographischen Zusammenhänge im Hitdacodex (Heilung des Besessenen) und der Bamberger Handschrift bibl. 94 (die eigenartig mystische Komposition des Berges Tabor) bestehen ohne Zweifel. Auch der stilistische Umschwung, wie er in der Handschrift des Kölner Priesterseminars einsetzt und in Stuttgart bibl. 21 und den anzuschließenden Handschriften sich auswirkt, hängt mit der Reichenau zusammen. Daß diese Einflüsse teilweise den Weg über Trier-Echternach genommen, macht den ganzen Prozeß begreiflicher. An anderen Stellen jedoch scheint mir Ehl zu weit zu gehen. Wir können auch im 11. Jahrhundert nicht alle Ähnlichkeiten als durch „Einflüsse" gegebene ansehen, sondern müssen viel stärker mit der Gleichartigkeit der geistigen Einstellung rechnen, die zu ähnlichen Formalien führt. Eine ganz vage Beziehung im Evergercodex wird damit fundiert, daß auch die mit ihm in Zusammenhang gebrachte Pariser Handschrift (N. B. 817) Reichenauisches enthält. Hier ist prinzipiell gegen die Methodik der Arbeit einzuwenden, daß bei oft größter Ausführlichkeit und Materialfülle die Beweisführung an entscheidenden Stellen versagt, Hypothetisches als bewiesen angenommen wird. So scheint es mir nicht angängig, die Beziehung zu Flandern — es ist durchaus möglich, daß die französischen Gedanken auf dem Weg über die bedeutenden flandrischen Klöster nach Köln gedrungen sind — an Beispielen zu beweisen, die der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören, ja bis ins 12. Jahrhundert (Darmstadt Mus. 682) reichen. Der Evergercodex ist der einzige, der sich zeitlich mit Bestimmtheit festlegen läßt. Daß die Pariser Handschrift diesem Codex von allen anderen besonders nahesteht, nimmt Ehl a priori an, und auf dieser durchaus nicht ohne weiteres beweisbaren Feststellung baut er das ganze Gerüst seiner Schule auf. Maßgebend ist ihm als Entwicklungsfaktor die Gestaltung des Malerischen. Wie aber kann er es erklären, wenn er die ikonographisch und ornamental, in vielem auch formal dem Pariser Codex nahestehende Hitdahandschrift um ein halbes Jahrhundert später als jenen ansetzt, während er das Evangeliar des Kölner Archivs, das sich nach dieser Richtung von der auch aus St. Gereon stammende Pariser Handschrift unterscheidet, dieser am nächsten beiordnet. Es kommt hinzu, daß in den 60er Jahren, da Ehl die Hitda ansetzt, eine Gerbirch — nicht Hitda — Äbtissin von Meschede war. Unmöglich erscheint es auch, die beiden Stuttgarter Handschriften, deren Evangelisten auf gleiche Vorbilder zurückgehen, die aber in der Malerei und selbst in der Schrift grundverschieden sind, fast gleichzeitig zu setzen. Die Zusammenfassung der einzelnen Gruppen — Gereonsevangeliar und Ambrosianacodex—Gießener Codex und Hitdaevangeliar — denen die Handschriften des dekorativen Mischstils folgen — Priesterseminar Bamberg, Stuttgart usw. ist durchaus einleuchtend, die Frage der Datierung im einzelnen — vielleicht bei der Kompliziertheit der Probleme nie ganz lösbar, ist keineswegs geklärt. Was er über das 12. Jahrhundert sagt, soll nur Andeutung sein. Aber auch hier ist Grundsätzliches zu berichtigen, vor allem was über das Aufkommen der gezeichneten Handschriften festgestellt wird.

Die Beschreibungen im einzelnen sind sachlich und treffend. In der Behandlung des Farbigen, oft sehr subtil und anschaulich, scheinen immerhin gewisse Nachprüfungen erwünscht. Unsere moderne Einstellung auf Form und Linie läßt zuweilen das Expressive der Farbe, das hier wie vielleicht nie wieder im Mittelalter zur Entfaltung gekommen ist, unterschätzen. Wer will bei den unvergeßlichen Farbphantasien des Hitdacodex von schmutzigen Tönen reden! Über die Bezeichnung der Farben läßt sich streiten, besonders wenn es sich wie bei den Kölner Arbeiten um eine ganze Skala von purpurnen und violetten Tönen handelt. Doch scheint es mir nicht geeignet, bräunliches Rot mit Braun zu fixieren, da im Gegensatz zu anderen Schulen ein ausgeprägtes Braun fast nie vorkommt. Auch sollte Zinnober nicht mit Carmin verwechselt werden (Hitda, Bl. 77 b. usw.). Die Hintergründe der Bamberger Evangelisten sind nicht streifig, sondern einheitlich gold, was für ihren Stil nicht unwichtig ist.

Die kritischen Einwände sollen dem Buch seine

Bedeutung nicht nehmen. Als Erstlingsarbeit stellt es einen gewaltigen Energieaufwand dar. Für die Wissenschaft bietet es als Zusammenfassung eine unbedingte Bereicherung: eine Fülle an Material, an fruchtbaren Ideen.

Rosy Schilling.

F. A. Nagel, Der Kristall auf Dürers Melancholie. 4°. Kommissionsverlag Carl Koch. Nürnberg 1922.

Die quälende Frage, die in dem rätselhaften Steinblock der Dürerschen „Melencolia" steckt, hat trotz der Unlösbarkeit, die Wölfflin dieser Frage beimißt, oder eben deswegen F. A. Nagel veranlaßt, sich eingehendst mit ihr zu befassen. Das anziehende Ergebnis ist die Feststellung eines Tatbestandes und dessen Erklärung. Jene: der Dodekaeder ist dadurch entstanden, daß Dürer von der nach oben und von der nach unten gerichteten Ecke eines perspektivisch gezeichneten, um etwa 60° nach links aufwärts gedrehten Würfels je eine Pyramide abschnitt. Den so gewonnenen neuen Körper stellte er auf die untere Schnittfläche. Und nun die Ausdeutung des Gebildes: die Absicht Dürers war, einen von Reuchlin weitergeführten Gedanken des Pythagoras sinnlich faßbar zu machen. Darnach ist der Kubus das Symbol der Materie, die Pyramide mit einer Dreiecksbasis das Symbol des göttlichen Wesens, d. i. der Form. Indem nun Dürer dem Kubus, der verirdischten mentalen Form, oben und unten eine Pyramide mit dreieckiger Grundfläche abschneidet, wird dem Kubus das Göttliche der Form, das die Pyramide versinnlicht, genommen, und er kristallisiert zum Typus des rein Materiellen. Hierin vertritt der Dodekaeder das Mineralreich, dieses aber untersteht dem Saturn, dem das Temperament der Melancholie vorzüglich zugeschrieben wird. So der Verfasser. Ein unbezweifelbarer und sehr willkommener Erfolg seiner Bemühungen ist die Klärung der Genesis des Dodekaeders, fruchtbar könnte der Hinweis auf Reuchlin werden, wenn es Nagels Vertrautheit mit dessen Werken gelänge, die angedeutete Beeinflussung des Künstlers seitens des Humanisten durch Aufzeigung weiterer geistiger Berührungspunkte der beiden aus dem Bereiche des Möglichen in den des Gewissen zu heben. Im Widerspruche zu Dürers Art steht sein von Nagel angenommenes Verfahren nicht. Ob es aber des Meisters Zwecken dienlich war, die Grundform des neuen Gebildes, den um 60° gedrehten, perspektivisch verzerrten Würfel, durch dessen Verbindung mit der in einem andern (dem normalen) Horizonte liegenden Steinstufe völlig unerkennbar zu machen, und so den Schleier des Geheimnisses zu verdoppeln? In der dem Entwurfe des Dodekaeders und seines Lagers (im Dresdner Skizzenbuche) eingezeichneten Tierszene kann ich einen verworfenen Versuch, den Gedanken von der entmentalisierten Materie anschaulich zu machen, nicht erblicken. Ich halte den Fuchs und den Vogel vor ihm für eine nur zufällig in die perspektivische Konstruktion geratene Griffonnage zu einem Fabelthema. Heinrich Röttinger.

W. Stammler: Die Totentänze des Mittelalters. (Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde, herausgegeben von G. Leidinger und E. Schulte-Strathaus, Bd. 4.) Horst Stobbe-Verlag. München 1923.

Wer aus irgendeinem Grunde, einem wissenschaftlichen oder anderen, mit dem Problem des Totentanzes eine Beschäftigung, sei es aus Pflicht oder Neigung, eingehen mußte, wird rasch eine Enttäuschung erfahren haben. Denn statt einer Antwort wird ihm ein chaotisches Geschrei entgegenbellen. Es berührt deshalb wohltuend, eine Darstellung voll eigener Meinung, aber ruhig und gelassen ordnenden Überblicks zu finden. Das ist das schönste und beste Verdienst von Stammlers Buch, ein unbestreitbares. Um so mehr darf man ruhig die Ergebnisse wägen. Am besten an Hand des Resümees, das der Verfasser zum Schluß selbst gibt, nicht um zu „verbessern", aus „interesselosem" Interesse vielmehr an einer der interessantesten Sachen des Mittelalters. Ich lasse Satz für Satz folgen und beginne: „Der Volksglaube vom Reigen der Toten, welche den Lebenden in ihren Kreis verlocken und damit zu Tode bringen, wird von der französischen Geistlichkeit seit dem 13. Jahrhundert im Bilde festgehalten und als wirksam warnende bildliche Predigt verwandt. Aus der asketischen Stimmung des französischen Geisteslebens in jenem Jahrhundert ist dieser Gedanke zu erklären, welcher der geistigen Zwiespältigkeit der damaligen Epoche des Mittelalters lebhaft genug entgegenkam. Verse, welche die Hinfälligkeit des einzelnen Menschen bejammern und seinen Gang zum Tode schildern, bewirkten, daß den Bildern nach Art der tituli lateinische Verse beigefügt wurden." Diese konzise Zusammenfassung gibt klar den Inhalt der vorausgehenden ausführlichen Darstellung des Verfassers. Gewiß ist die Vorstellung vom Reigen der Toten im Mittelalter vorhanden gewesen. Allein, das waren Phantasiegebilde — und zweifellos nicht von der lebendigen, unmittelbaren Kraft wie die vielen Gebräuche der Lebenden im Zusammenhang mit Totenfeiern usw. Jedenfalls wird die Kirche nicht müde, immer wieder den Geistlichen und den Laien die Teilnahme an diesen Gebräuchen zu verbieten. Gebräuche, die Regino kennzeichnet: „nullus ibi praesumat diabolica carmina cantare, non joca et saltationes facere" — Worte, die dem Sinne nach und auch tatsächlich in allen diesen unzähligen Verboten der Kirche immer wiederkehren. Hervorgehoben sei nur noch, daß das Konzil von Auxerre ausdrücklich auch Spie verbietet: „vetantur in vigiliis circa corpora

mortuorum choreae et cantilenae, saeculores ludi et alii turpes et fatui". Leider deutet Stammler nur in einer Anmerkung (6.) auf diese Erscheinungen hin und lehnt das Vorhandensein von Schauspielen überhaupt ab. Jedenfalls ist sicher, daß vom frühsten Mittelalter an bei Leichenfeiern oder auf Friedhöfen oder in irgendeiner Verbindung zu den Toten Tänze, Gesänge, Späße und Spiele aufgeführt wurden

Die Kirche hat — wie auf anderen Gebieten auch — den Kampf wirksam erst dadurch gemacht, daß sie den Feind mit eigenen Waffen schlug, d. h. einzelne dieser Gebräuche, Fassungen in einem ihr genehmen Sinne übernahm und umgestaltete. Diese Rezeption und Christianisierung erscheint zuerst in den aus der Antike stammenden Streitgedichten, auf deren Bedeutung Stammler mit Recht hinweist.

Aber noch ein zweiter Verknüpfungspunkt mit der Antike besteht, und zwar in dem Spruch: „Was ihr seid, das waren wir ...", der letzten Endes aus dem Orient stammt, von dort her aber dem Abendland nicht direkt vermittelt worden ist. Jedenfalls finden sich die ältesten literarischen Fassungen bei Fahrenden, wohl die frühst erhaltene bei W. Mappes (12. Jahrh.) und bei dem deutschen Spielmann Freidank (12. Jahrh.).

Die Verknüpfung mit der Legende der drei Lebenden und drei Toten bringt der berufsmäßige Spielmann (menestrel) Baudouin de Condé (ca. 1240—1280).

Nicht irgendwelche kirchliche Dichtungen, die über den Tod handeln — ein reichlich selbstverständliches Thema —, sondern nur die, welche irgendwelche Einflüsse von seiten der Mimen aufweisen, kommen für die Totentanzdarstellungen in Betracht. Diese bereits verkirchlichten Elemente sind: Tanz, Streit und Satire. Eine Priorität der Fassung auf bildkünstlerischem oder literarischem Wege besteht, und zwar besitzen sie die — gewissermaßen im Konkurrenzkampf entstandenen — literarischen Prägungen. Wir wissen jedenfalls von Bildern (die in kirchlichem Sinne das Todesmotiv behandeln), wie Stammler behauptet, nichts, auch nicht von solchen, denen „nach Art der tituli lateinische Verse beigefügt wurden". Stammler fährt fort: „Ursprünglich beklagten nur die Lebenden ihr Schicksal in solchen Versen; die Legende von den drei Lebenden und drei Toten gab Veranlassung, nun auch den Toten auffordernde oder warnende Sprüche in den Mund zu legen. So entstand, in Frankreich zuerst, lateinisch, dann auch ins Deutsche übersetzt, ein Totentanztext . . ." Es ist aber in keiner Weise einzusehen, wieso und warum aus den kirchlichen Totenklagen — ich will diese Literatur kurz so nennen — und aus einer Verschmelzung mit der Legende das Tanzmotiv entstanden sein soll.

Muß man die Priorität irgendeiner Aufnahme der irgendwie mit dem Mimus zusammenhängenden Darstellungen und Gebräuche den literarischen Fassungen zusprechen, so ist — schon nach der Natur der Sache — die Aufnahme des Tanzmotives — gerade dieses einen Teils der angefeindeten Vorstellungen — der bildenden Kunst zuerst vorbehalten geblieben. Man hat von kirchlicher Seite her die Dinge übernommen und sie in ihrem Sinne verwertet. Anders ist das Tanzmotiv in diesen Darstellungen schlechterdings nicht zu erklären — und den Ursprung verraten auch noch in den kirchlichen Fassungen sowohl die burlesken Züge in den bildkünstlerischen Darstellungen, wie in den später beigegebenen Versen. Ausgezeichnet ist die Charakteristik, die Stammler zu den bildkünstlerischen Fassungen gibt, vor allem seine Scheidung in zwei Typen, einen älteren, feierlich geschrittenen Reigen — und einen gesprungenen, immer ausgelassener werdenden Tanz; deren Überlieferung übrigens nicht in chronologischer Reihe auf uns gekommen ist. Die spätere Entwicklung der Dialoge zwischen Toten und Lebenden und die Zusammenhänge mit dem Spruch (mit der Legende) der drei Lebenden und drei Toten sowie mit den Streitgedichten finden eine klare und tiefgründige Darstellung. Völlig überzeugend stellt der Verfasser auch dar, daß ein selbständiges Gedicht mit der Person des Todes entstanden sein muß und allmählich den bildlichen Totentanzdarstellungen, „zu denen er eigentlich nie gehört hat", beigefügt worden ist (z. B. im Lübecker Totentanz). Das Tanzmotiv geht bei dieser Änderung und Heraushebung der Person des Todes sicher aus den anderen Totentänzen hervor. Es ist diese Individualisierung nichts als ein Zeichen der allmählich geänderten mittelalterlichen Gesinnung überhaupt. Daß das Motiv in den kirchlichen Fassungen mit genährt worden ist durch verwandte Motive aus der Mystik, halte ich für wahrscheinlich. Stammler gibt als sehr gründlicher Kenner der deutschen Mystik hierzu neue und höchst wichtige Anregungen.

Die Zusammenfassung Stammlers hat grundlegenden Wert. Sie wird für alle weiteren, noch sehr nötigen Forschungen eine nicht dankbar genug zu begrüßende Erleichterung bieten. Daß das Problem noch nicht „gelöst" ist, darüber ist sich Stammler wohl selbst im klaren. Zu den wichtigsten Fragen gehört außer den in diesem Referat angeschnittenen eine kritische Untersuchung über die Spiele und die späteren Aufführungen, an denen allein nach der Nachricht über den Maler Nicaise de Cambrai, der 1449 mit seinen Genossen certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre aufgeführt hat, nicht zu zweifeln ist — und vor allem auch über die — wie mir scheint — höchst aufschlußreiche Bezeichnung: „macabre".

Das Buch Stammlers ist gut ausgestattet und durch 18 Abbildungen bereichert. V. C. Habicht.

Anton Faistauer, Neue Malerei in Österreich, Betrachtungen eines Malers. Mit 42 Bildtafeln. Amalthea-Verlag 1923.

Das Buch ist „dem Suchen nach Echtem in dem Babel des neuen Kunstwerdens gewidmet“ und wendet sich an die Künstler „zur Orientierung einer ernsten Kameradschaft“ und an den Laien, um ihm den Kunstwillen von heute mitzuteilen. Die künstlerischen Bildnisse von fünf österreichischen Künstlern: G. Klimt, E. Schiele — dann der Lebenden: F. Wiegele, A. Kolig, O. Kokoschka sind in den engeren Rahmen des neueren österreichischen und den weiteren des europäischen Kunstgeschehens eingestellt. Der erste Abschnitt behandelt das österreichische Problem: Aus seiner internationalen Lage und der Vielfältigkeit seiner Natur hatte Österreich-Wien einen Reichtum an Talenten zu verzeichnen, deren Mannigfaltigkeit freilich kein einheitliches Streben aufkommen ließ. Was im Westen Boden gefaßt und Schichte geworden ist — wie der Impressionismus — hatte deshalb in Österreich keinen Platz oder — müßte man hinzufügen — ist etwas anderes, Eigenartiges geworden, wie schon Gotik und Barock. Statt des Impressionismus brachte die Sezession das Kunstgewerbe als Verarbeitung des östlichen Gegenpols. Hier stand der Maler exzeptionell und deshalb dem Westen unzugänglich Gustav Klimt. Der Schriftsteller und Künstler Faistauer sieht hier objektiv genug, in seiner hochschätzenden Wertung Klimts liest man aber zugleich den westlicher gerichteten „Maler“ Faistauer“, dem Klimt, wie auch andern, kein Ziel sein konnte. Dieser Zwiespalt von Objektivität und eigenem Künstlertum — das österreichische Problem — durchzieht das ganze Buch, gibt ihm aber zugleich seinen Wert, da es in der Stellungnahme zu einem Spiegelbild des Künstlers Feistauer selbst, als eines sechsten in der Reihe wird. So ist auch seine Stellung zu Schiele bestimmt, der für ihn am größten ist, wo er — am Ende — Maler wird. Die folgenden Kapitel: Zeitgeist — Der Expressionismus — Kunstwerden, Kunstwille — Tempo, in denen Faistauer als Österreicher die zeugende Kraft des Ostens in den vermeintlich westlichen modernen Strömungen erkennt, den asiatisch-primitiven Ekklektizismus des „Expressionismus“ als verdammenswerte Weltuntreue gegenüber dem heutigen Leben bezeichnet, Kunst nicht im westlichen Sinne nach Richtungen und Moden bestimmt wissen, noch die Zersplitterung und minutiösen Erlebnisse großstädtischen Tempos als Kunst gelten lassen will, sind nicht nur als persönliche Stellungnahme eines Künstlers wertvoll, sondern aus dem gleichen österreichischen Geiste geboren, der den Impressionismus als westliche Richtung nicht annahm, und darum auch von einem Wert, der dasselbe Recht beanspruchen darf als die westeuropäische Kunstwertung. Auf solcher Basis ist die ganze Liebe verständlich, mit der Faistauer über Wiegele schreibt, der die Farbe Delacroix' und die Klassik Ingres' fand und damit — so können wir schon heute hinzufügen — ohne entwurzelt zu werden dem Westen (Paris) voraneilte in seinem sich Wiederfinden. So auch bei Kolig: barock-österreichisch-traditionell aber auch — setzen wir hinzu — barock wie Delacroix und — wie etwa der junge Segonzac. Schließlich ist auch das Bild Kokoschkas, dem Kubin als Zeichner an die Seite gestellt ist, bedeutungsvoll genug gezeichnet, um einem Nichtösterreicher österreichische Kunst und österreichisches Schicksal in seinem Wert verständlich werden zu lassen. Hier, wie überhaupt in der Auffassung des ganzen Buches, ist nicht die „Richtung“ das Bestimmende, der sich der Westliche, zumal der Deutsche, allzu gern in die Arme wirft; der Österreicher ist zu sehr bodengebunden, um modisch zu sein, zugleich aber zu vielseitig, um nicht objektiv zu sein. Kaum eines der gut gewählten beigegebenen Bilder läßt sich in eine der europäischen „Richtungen“ einreihen, und doch haben sie alle an dem gesamten europäischen Kunstgeschehen Anteil. So wird dieses Buch nicht nur durch die Vorführung der Künstler, sondern vor allem durch die Stellungnahme eines österreichischen Künstlers selbst das Verständnis für österreichische Eigenart vermitteln. Es darf sich aber auch anmaßen, gerade jetzt auch dem außerösterreichischen Deutschen objektive Richtlinien zu geben. H. G.

P. F. Schmidt, Die Kunst der Gegenwart. (6. Bd. d. „Sechs Bücher der Kunst“, Akad. Verlagsges. Athenaion, 1922.)

Der Titel ist insofern etwas irreführend, als nicht die Gegenwart, sondern außer ihr noch das gesamte 19. Jahrhundert betrachtet wird, und zwar dies nicht zur Einleitung und genetischen Begründung der Moderne, sondern in völlig gleichwertig sich nebenordnender Behandlung. Im Ganzen ist die Darstellung außerordentlich knapp; den etwa 200 Abbildungen ist die Führung gelassen, während dem Text lediglich die Aufgabe zugefallen ist, die kulturhistorisch untermalende Begleitung zu intonieren, die Schulen und Strömungen übersichtlich zu gruppieren und die irgend bedeutsamen künstlerischen Individualitäten auf ihre Eigenfärbung und ihren Anteil am Entwicklungsprozeß hin mit einem, aber eben auch nur gerade einem charakterisierenden Wort auszustatten. Man muß einräumen, daß der Autor sich dieser gerade gegenüber der Fülle von Künstlerpersönlichkeiten und dem Chaos der Moden und Richtungen in diesen letzten 150 Jahren besonders schwierigen Aufgabe derart knapper Fassung mit großem Geschick entledigt hat. Es kann ja bezweifelt werden, ob kunstgeschichtliche Darstellungen bei so kursorischem Tempo noch erzieherisch oder bildend wirken können, ob sie nicht sogar jenem

flüchtigen, uneindringlichen Orientiertsein Vorschub leisten, an dem die moderne Bildung überhaupt krankt. Auch war bei dieser Kürze der Fassung unvermeidlich, daß die schlagwortartige Betitelung künstlerischer Richtungen, ohnedies auch im Munde aller sonst ganz Verständnislosen, besonders in den Vordergrund trat. Gleichwohl bleibt das gewinnend ausgestattete, auch mit einigen guten Farbdrucken versehene Buch empfehlenswert, zumal Schmidt mit Disziplin und Frische den Textpart geschrieben hat. Seiner Begabung zu einfacher und lebendiger Charakteristik der Persönlichkeiten war hier freilich nicht recht Spielraum gegeben. Gleichwohl erfreut er da und dort mit einem sehr glücklichen Adjektiv, durch eine gesunde Leichtigkeit im Sehen von Zusammenhängen, durch die Freiheit kulturellen Überblickens. Trotz der Quantität, die hier in Kürze zu bewältigen war, wird man Entscheidendes nicht vermissen; daß jeder Schriftsteller seine eigenen Wertungen hat, natürlich vor allem der neuesten Kunst gegenüber, ist ja selbstverständlich. Es bedarf da keiner Einwände im Einzelnen, so sicher auch etwa für einen Schwitters Besseres zu nennen gewesen wären. Im Ganzen erscheint der deutsche Impressionismus unterbewertet, von dem man doch wohl nicht sagen darf, er habe „an der Aufgabe des Porträts jämmerlich Schiffbruch gelitten"; und auch von Liebermann speziell sollte nicht behauptet werden, daß er im Bildnis völlig entgleise und daß er ohne Sinn für Farbe sei Ähnlich ist der Autor einem Feuerbach nicht gerecht geworden. Daß einmal westliches und nordisch-östliches Formerlebnis für die letzten Zeiten geschieden worden sind, müssen wir als positiv buchen, auch wenn wir die Einflußströme von Paris her für mächtiger und breiter halten als der Autor. Daneben aber hätte vielleicht die für ganz Europa ausschlaggebende ostasiatische Stilkomponente einen nachdrücklichen Hinweis verdient. Solche kritischen Bemerkungen wollen indes in keiner Weise die Anerkennung für die knappe, unaufdringliche, farbige und von einem sicheren Mut diktierte Darstellung schmälern.

Willi Wolfradt.

P. Placido Lugano O. S. B. S. Maria Nova. (S. Francesca Romana.) (Le chiese di Roma illustrate, No. I.) Roma, Casa ed. „Roma", 1923.

Der nunmehr erschienene erste Band über S. Maria Nova (S. Francesca Romana) macht einen ausgezeichneten Eindruck: Er zeigt die heute übliche Form der Monographie: Kurzen Text und eine reichliche Beigabe von Bildertafeln. In diesem Fall rührt die Einleitung, die eine Geschichte der Kirche gibt, von einem ausgezeichneten Kenner der Materie her. Ebenso zufriedenstellend ist der Literaturnachweis, der die einschlägige Literatur nahezu vollständig verzeichnet. Sehr gut ist fernerhin die Idee, die Abbildungen durch einen kurzen Text, der auf der gegenüberliegenden Seite abgedruckt ist, zu erläutern. Die Abbildungen selbst sind recht gut gelungen.

Ein zweiter Band, der die Kirche S. Maria Araceli behandelt, aus der Feder des Generaldirektors der schönen Künste, Colasanti, soll in Kürze folgen.

L. S.

Wilh. Hausenstein, Das Bild — Atlanten zur Kunst. Bd. 3/4. Die Malerei der frühen Italiener. Bd. 5/6. Romanische Bildnerei. R. Piper & Co. München 1922.

Die neuesten Doppelbände dieses Unternehmens: „Das Bild — Atlanten zur Kunst" widmen sich der romanischen Skulptur und der Malerei der frühen Italiener. Beiden hat Hausenstein die Auswahl der Abbildungen besorgt und das Geleitwort geschrieben (wie er auch die beiden ersten Bände: die Tafelmalerei der deutschen Gotik und die Bildnerei der Etrusker, herausgegeben hat); und man darf sagen, daß er diese Aufgabe auf eine einwandfreie Art geleistet hat. Ganz sicher wird das Wesentliche und (uns) Erschütternde jener alten Kunstwerke in der Auswahl Hausensteins mit vollendeter Schönheit getroffen; und so oft man auch gegen seine allzu beziehungsreiche literarische, fremdwortverliebte Ausdrucksweise und barocke Schwunglinie sonst Einsprüche vorzubringen hat: hier, im Text zu den Bildern, hat er sich gemäßigt und zu einer schönen und verständlichen Begeisterung transponiert. Nimmt man hinzu, daß der Anhang neben einem Verzeichnis der Abbildungen (dem für mein Empfinden allerdings einige historische Angaben nichts schaden würden) eine ausgiebige Literaturangabe bringt, so scheint es erlaubt, diese Bände als eine Erfüllung unseres Wunsches nach Anschaulichkeit in der Kunst zu rühmen.

Paul F. Schmidt.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Albert Boeckler, Das Stuttgarter Passionale. Dr. Filser-Verlag, Augsburg und Stuttgart 1923.

Max von Boehn, Biedermeier. Deutschland von 1815—1847. 4. Auflage. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Edmund Wilh. Braun, Die Silberkammer eines Reichsfürsten. (Das Lobkowitzsche Inventar.) Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti, Italienische Bildhauer. Frankfurter Verlags-anstalt A.-G., 1923.

Deutsche Meister, hrsg. von Karl Scheffler und Curt Glaser: Albrecht Altdorfer von Hans Tietze. Mit 127 Abbildungen. Insel-Verlag. Leipzig 1923.

Otto Fischer, Oberdeutsche Federzeichnungen aus den Jahren 1457 und 1483 (Gesellschaft für zeichnende Künste, München, 5. Druck.) O. C. Recht-Verlag, 1923.

Gustav Glück, Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien. Kunstverlag Anton Schroll & Co. G. m. b. H. Wien 1923.

Albrecht Haupt, Die älteste Kunst, im besonderen die Baukunst der Germanen. Von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen. 2. vermehrte Auflage. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1923.

Ernst Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. (Forschungen zur islamischen Kunst, Teil II: Die Ausgrabungen von Samarra Bd. I.) Verlag von Dietrich Reimer und Ernst Vohsen, Berlin.

Carl Justi, Diego Velasquez und sein Jahrhundert. 2 Bände. 3. Auflage. Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1923.

Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Band VII: Die Drucke von Lienhart Holle, Johannes Reger, Johann Schaeffler und Hauser in Ulm. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig.

L. Schudt, Giulio Mancini, Viaggio per Roma. (Römische Forschungen Bd. IV, herausgegeben von der Bibliotheca Hertziana.) Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln. Ältere Abteilung. I. Die ältesten deutschen Gemälde 1300—1430. Im Marcan-Block, Verlag. Köln a. Rh. 1923.

Verschiedenes

Mailand

Opera Nazionale per i musei degli ent locali ist der Titel eines neu gegründeten Vereins, dessen Mitglieder Museumsdirektoren der städtischen (nicht staatlichen) Sammlungen, Kunstfreunde und Kunststudierende bilden, und deren Präsidium die Direktion der Mailänder Kunstmuseen — Sitz im Castello Sforzesco — bildet.

Wer einmal von den Lesern des Cicerone den Versuch gemacht hat, studienhalber die Sammlungen kleinerer italienischer Städte zu prüfen, dürfte sich oft über die Verhältnisse gewundert haben, in denen sich die z. T. sehr kostbaren Schätze befinden, für die kein Katalog existiert. Ja, oft hat nicht einmal der verantwortliche Hüter (meist ein Schullehrer oder Beamter) überhaupt eine Ahnung, was alles seiner Obhut untersteht.

Diesen Mängeln soll der neue Verein Abhilfe schaffen. Eine neue Zeitschrift soll den Bestand dieser Sammlungen veröffentlichen. Einzelne Mitglieder werden sie je nach ihrer Kompetenz studieren und die Resultate ihrer Studien zur allgemeinen Kenntnis bringen. Ferner sollen systematische Kataloge der einzelnen Museen erscheinen. Auf diese Weise hofft man endlich Klarheit darüber zu schaffen, welche Kunstschätze sich noch in unserem Lande befinden, und ein solches Unternehmen dürfte sicherlich auch bei den ausländischen Studierenden freudigsten Beifall finden, da ihre Studien durch unsere illustrierten Veröffentlichungen und besonders durch das Organ des Vereins unendlich erleichtert werden.

A. C.

Erscheinungstermin

Heft 15	9. August
„ 16	23. August
„ 17	6. September

Redaktionsschluß

Heft 15	2. August
„ 16	16. August
„ 17	30. August

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10, Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361

RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Emil Nolde

Von PAUL F. SCHMIDT
Mit acht Tafeln

Im Mittelpunkt der ersten großartigen Erhebung, im Zentrum aller Schnittlinien deutscher Ausdruckskunst, steht Emil Nolde. Er berührt sich mit fast allen Bestrebungen der letzten dreißig Jahre, sofern sie nicht auf bloße Form und Abstraktion ausgehen, und man kann von ihm aus Linien ziehn zu van Gogh, Munch, Ensor, zu den Malern der Brücke, ja sogar zu Liebermann; und von Paula Modersohn-Becker bis zu den heutigen Erscheinungen Hofers und Kokoschkas gibt es kaum einen Geist von Rang (und auch ohne Rang), der nicht Verwandtes mit Nolde anklingen ließe. Aber immer stand Nolde für sich, ohne Absicht und ohne Scheu, sich zu isolieren; seine norddeutsche Natur war jedem Schulwesen und jeder Abhängigkeit so gründlich abgeneigt, daß er sich nur in der Einsamkeit wohlfühlen konnte. Er berührte sich mit allen, weil seine Natur so grenzenlos reich war; aber er identifizierte sich mit keinem Menschen und mit keiner Bewegung. In sich fand er den unendlichen Reichtum von Form und Gehalt, der ihn vor allen Lebenden auszeichnet; was er von Anregungen aus der Kunstwelt überkam — sofern man davon sprechen kann — ging restlos verarbeitet in sein Eigentum über. Wie fern steht er van Gogh und dem Impressionismus, von denen aus er seine Wanderung antrat, wie fern auch Ensor, dessen wahlverwandte Groteske er innig liebt, und Edvard Munch, von dem ihn die unbegrenzte Welt der Farbe scheidet.

Auch die Verbindung mit der Dresdner „Brücke" dauerte nur kurze Zeit, von 1905 bis 1907. Sie brachte gegenseitige Anregungen in Fülle, vor allem auf dem Gebiet des Graphischen, auf dem sie alle wahrhaft bahnbrechend gewirkt haben in jenen wunderbaren Frühjahren, da sie unbekannt und arm, von niemand ermuntert, den Grund zu einer großen Zukunft deutscher Kunst gelegt haben. Aber im innersten Wesen fühlte sich Nolde den unruhigen Geistern aus Sachsen sehr fremd und löste die Verbindung, als man einsah, auf wie unterschiedliche Ziele die Reise gehe. Seitdem lebte er einsam, im Sommer an den Küsten Schleswigs und Alsens einem flammenden Schaffensrausch hingegeben, im Winter in der kühlen Nüchternheit Berlins; beharrlich seinen Weg verfolgend, achtlos gegenüber dem gehässigen Spott und Schmähen feindlicher Umwelt — und zumal der banausischen Rezensenten, von wenigen Freunden verehrt und gestützt, und langsam sich durch Elend und Not hindurchwindend zu einem Leben wachsender Anerkennung und Erfolge. Die ihm aber noch um kein Haar von seiner selbsterwählten Lebensweise und Isolierung haben abziehen können: auch darin bildet Nolde fast ein heroisches Beispiel jener wikingerhaften Standhaftigkeit und Lebenssicherheit, die zu seiner Kunst gehört als das natürliche Echo menschlicher Größe.

Darum verfloß auch sein Leben — nicht unähnlich dem Hodlers — in einfachen Linien. 1867 in Nolde bei Tondern geboren, im deutschdänischen Grenzgebiet, besuchte er die Flensburger Schnitzschule von 1885—89, wovon ihm die Lust zu basteln und eine Anzahl späterer Holzschnitzereien kamen. 1892—98 war er Lehrer an der Fachschule von St. Gallen, und damals hatte er einen glücklichen Einfall: Entwürfe zu Ansichtskarten zu malen, welche Schweizer und Tiroler Berge in grotesker Weise vermenschlichten. Diese, übrigens sehr guten, farbigen Postkarten, unter einem Decknamen in den Handel gebracht, erregten seinerzeit bedeutendes Aufsehen und brachten ihm soviel ein, daß er auf eine Reihe von Jahren gesichert war und nach München gehen konnte, um dort das Malhandwerk gründlich zu lernen.

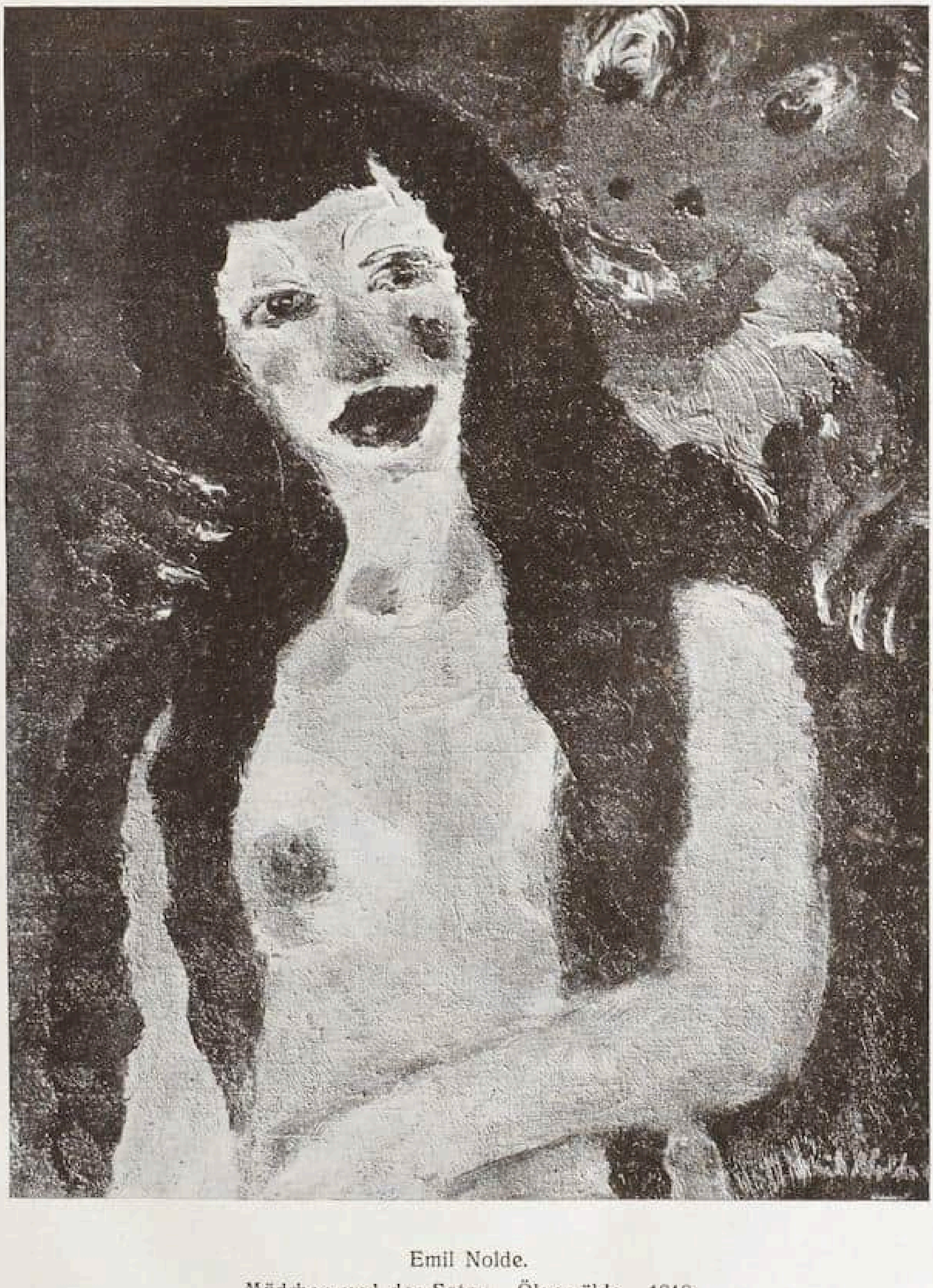
Man wird von dieser Münchner Schulung in seinen frühesten Arbeiten — Bauern- und Landschaftsbildern von 1901 — nicht sehr viel entdecken. Sie suchen die malerische Erscheinung zwar auf dem dort üblichen pastosen und dunkeltonigen Wege, aber durchaus nordisch gefärbt und ohne eine Spur von den gefälligen Atelierrezepten der

Münchner. Nolde machte es sich von Anfang an schwer. Auch sein „Impressionismus" hat das Selbsterworbene des schwerblütigen Norddeutschen, der sich durchaus keiner Schule und Krücken bedienen mag, um schneller zu seinem Ziele zu kommen, und der alles von Anfang an sich selbst verdanken will. Diese Dickköpfigkeit ist es, die Carstens und Runge, die Mareés wie Nolde großgezogen hat und ein Erbteil deutschen Blutes ist, das sich nicht ausschalten läßt. So fand er denn auch, freilich sehr langsam und mit Rückfällen, den Weg aus pastoser Dunkelheit zur Helle und warmen Sonnigkeit der Farben, die nur mit dem üblichen Pleinair gar nichts zu tun hatte und darum einer überaus entrüsteten Ablehnung begegnete. Seine Blumen- und Gartenbilder, in blendender Sonne empfunden, wurden schließlich so stark und selbständig im Farbigen (1908), daß sie ihn unmittelbar zu seinen ersten religiösen Bildern von 1909 führten: dem Abendmahl, der Verspottung, dem Pfingstbild. Und hier machte auch die unduldsame Langmut der Berliner Sezession nicht mehr mit: sie versagte dem Revolutionär ihre Räume und schloß ihn nach unerquicklichem Streit von jeder ferneren Gemeinschaft mit der Herde der gläubigen Impressionisten aus. Der Bruch war vollzogen, der Protagonist der kommenden Kunst von den Priestern des bis dahin gültigen Revolutionären geächtet; der Impressionismus, mit Liebermann an der Spitze, hatte sich selbst aus dem Strom der lebendigen Entwicklung ausgeschaltet.

Wichtiger als diese Äußerlichkeiten aber ist es für uns, zu wissen: wie Nolde zu jenen erstaunlichen Bildern von 1909 gekommen ist; wie der Sprung von der Naturdarstellung seiner Blumen zu der Mystik des Abendmahls sich vollzogen habe.

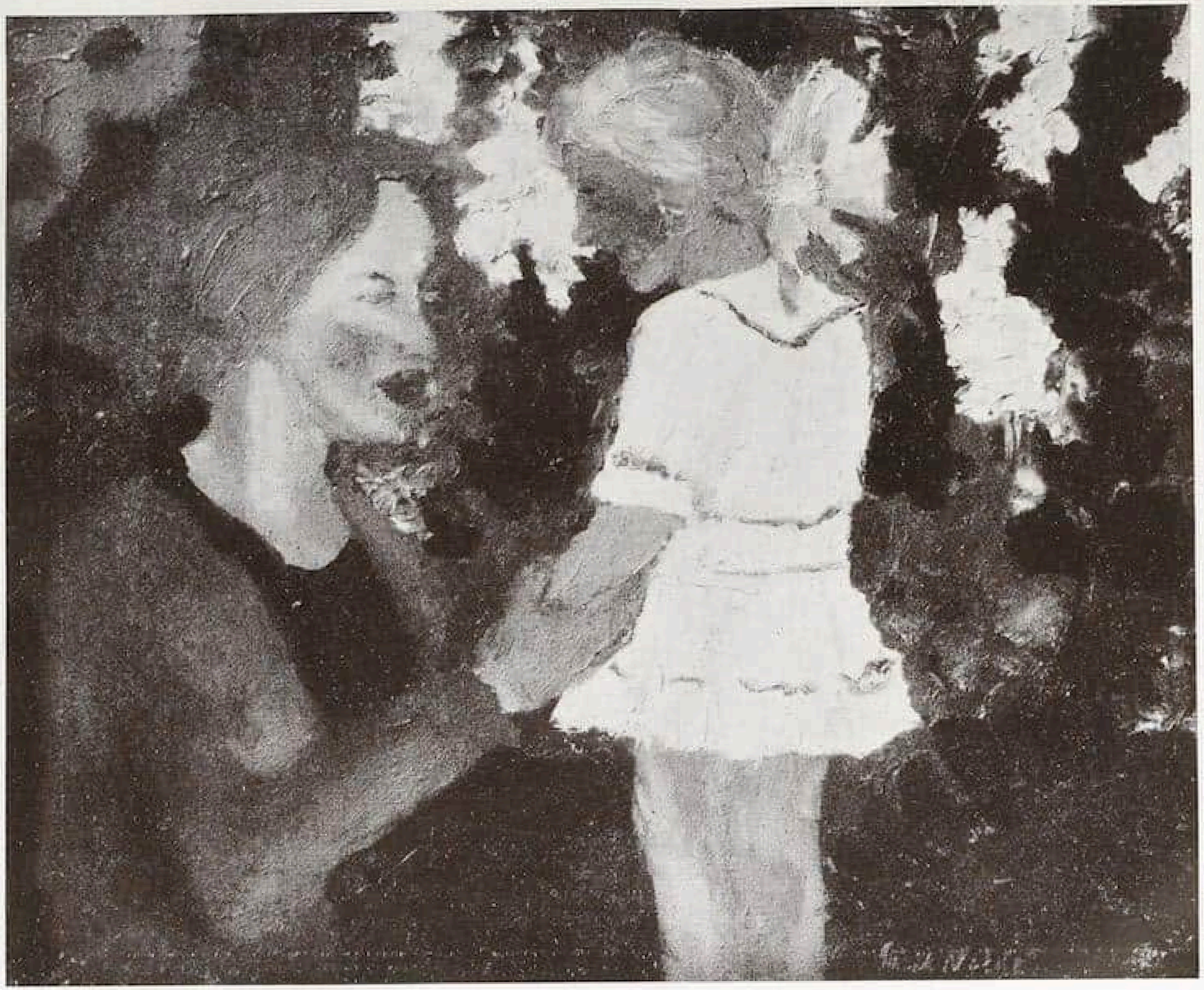
Der Künstler selber ist schweigsam und redet ungern über seine Kunst; nie über seine innersten Motive. Allein die Bilder geben eine klare Antwort für den, der sie liebt und ihr Äußeres durchdringt. Nolde ist niemals Naturalist gewesen in irgendeinem ausschließenden Sinne. Wie er in jenen Ansichtskarten von 1896 das Antlitz der Berge unter der starren Maske von Fels und Schnee spielerisch ans Licht zog, so findet man in seinen ernsthaften Malereien von Anfang an das Lebendige einer Seele, das Ringen um Ausdruck von Unaussprechlichem. Landschaft, Mensch, Blume sind ihm nur Gefäße, die seine Sehnsucht und sein Gottsuchen aufnehmen müssen. Von Jahr zu Jahr erweiterte er den Umkreis seiner Darstellung, bis sie zuletzt alles umspannte, was der Farbe oder dem Zeichenstift überhaupt erreichbar ist. Zeichnung und vor allem Graphik übernahmen die Führung; zu einer Zeit, da er im Gemälde noch nicht wagte, sich von der Natur zu entfernen, entstanden die unheimlichen Erfindungen radierter Spuckgestalten (1905), die erst in viel späteren Jahren fortgeführt und gar gemalt wurden. Was seine Seele bedrängte, fand seinen Niederschlag fast immer zuerst in der Tuschzeichnung, im Holzschnitt, in der Radierung. Aber auch die Ölbilder der Blumenstücke, Bauern, Kinder: sie waren weit davon entfernt, impressionistische Naturdeutung zu sein. In allen lebte das besondere Menschliche und Erregte einer zugleich sensiblen und männlichen Seele von barbarischer Großartigkeit; sie führten über die Wirklichkeit weit hinaus durch das Gewaltige und Dramatische ihrer Farbe und ihres inneren Lebens. Das war es vor allem: die Farbe war Nolde nicht Äquivalent der Wirklichkeit, sondern Mittel seelischer Ausdeutung; etwa so, wie es später Kandinsky theoretisch deutete. Die Farbe war selbstherrlich und Träger aller Werte; und was war am Ende auch das Licht anderes als höchstgesteigerte Farbe und Sprache des Göttlichen.

Nichts konnte einem solchen reich differenzierten und schöpferischen Künstler näher liegen als der Übergang zum Transzendentalen. Er mußte kommen und mußte sich immer wieder Bahn brechen in seinem Werk. Aber die religiösen Gegenstände, weit davon entfernt, ihm Gelegenheit zu gut abgewogenen „Kompositionen" zu geben, waren ihm so heilig, und die Gnade ihrer Visionen bildete ihm so erschütternde und qualvolle Steigerungen seines Erlebens, daß er sie nur mit äußerster Vorsicht, wie unter einem unentrinnbaren Zwange, bilden konnte; daß sie ihm nur die seltenen und erschöpfenden Höhepunkte seines Schaffens bedeuteten, bedeuten dürfen. Und es ist keine



Emil Nolde.
Mädchen und der Satan. Ölgemälde. 1918.

Emil Nolde. Grablegung. 1915.



Emil Nolde. Frau und kleines Mädchen. Ölgemälde. 1918.

Emil Nolde. Masken. 1920.

Blasphemie und kein Widerspruch, wenn gesagt werden muß, daß der Schritt von den Blumen zu dem Christus des Abendmahls nur ein kurzer und selbstverständlicher war, indem alles aus derselben Quelle tiefer schöpferischer Leidenschaft stammte, das Göttliche nur aus seiner blumenhaften Verkleidung heraustrat und gleichsam in leiblicher Gestalt erschien (wie es Hebbel mit unfaßbarer Tiefe des Blickes formuliert hat:

„Und aus seinen Finsternissen
Tritt der Herr, soweit er kann —")

und vor unseren Augen jenes Geheimnis sich vollzog, das zu den Zeiten van Eycks und Grünewalds zwar selbstverständlich war, heute aber nur sehr Wenigen und auch diesen nur in erleuchteten Augenblicken sich offenbart. Es ist schlimm, daß die Überfülle religiöser Malereien uns den Blick für ihre Profanation zu nehmen droht; und darum ist sehr ausdrücklich zu sagen, daß heute (da Munchs Visionen längst erloschen sind) neben Nolde nur Beckmann und Kokoschka als solche zu nennen sind, denen das Göttliche sich in leiblicher Gestalt zu zeigen wagt.

Das namenlos Erregende dieser Werke, ihr Unfaßbares und auch der besten Reproduktion gar nicht Erreichbares beruht überall auf ihrer ungeheuren Farbigkeit. Sie ist gewaltig und von unbegreiflicher Phantasiewirkung. Bilder wie der neunteilige Passionsaltar, das Magdalenen-Triptychon, Abendmahl und Pfingsten, endlich die jüngsten Schöpfungen, wie Grablegung, Christi Einzug in Jerusalem, nehmen einen neuen Standpunkt ein durch das Zwiespältige einer ganz unirdischen Entrücktheit und einer ganz und gar sinnlichen Farbe. Sie schaffen die Bedingung für die sehr mystische und fast sektenmäßig subjektive Dämonie dieser Werke, die keine Parallele in der Kunst haben; auch nicht bei Grünewald. Denn gerade das eigentlich Malerische ist ihre Sache nicht statt der erwarteten Wildheit und Bewegung der Phänomene findet man eine ausgesprochene Flächigkeit und somit (in höherem Sinne) dekorative Ruhe darin.

Dasselbe fast primitive Element von Farbe anstatt des malerisch Bewegten bedingt nun auch seine barocken Szenen von bäuerlicher, märchen- und spukhafter oder schlechthin grotesker Färbung, seine Dämonen- und Masken-Erfindungen. Der ungewöhnliche Reiz des Fremdartigen und gut Erfundenen frappiert durch erlesene und üppigste Farbenwahl; aber es ist in den seltensten Fällen etwas von malerischem Geist darin (wie etwa in dem dämonischen „Kind und großer Vogel"). Wenn Nolde uns aus exotischen Skulpturen, Teppichen und kunstgewerblichen Seltsamkeiten seine Stillleben zusammenbaut, so bindet das üppige Gewächs die enorme Kraft seiner Farbenflächen. In ihnen liegt der Kern dieser Phantastik beschlossen; nicht in dem meist höchst naiven Kontur und selten in einem mystischen Raumgefühl. Nolde gilt dieser Farbe wegen für einen „malerischen" Künstler; aber es ist sicher falsch, ihn so zu nennen. Man müßte eine ganz neue Bezeichnung für die psychologische Kraft dieser Farbigkeit finden, die einen so wesentlichen Faktor bei den Übergangskünstlern bedeutet, bei Nolde nicht minder wie bei Kirchner, Schmidt-Rottluff und dem heutigen Kokoschka.

Daß alledem eine großartige und bei der Innigkeit seiner echt nordischen Natur auch seltsame Sinnlichkeit zugrunde liegt, ist nicht zweifelhaft. Die Pracht der hingestrichenen Farbenmassen ist viel zu unmittelbar, zu spontan und nahegerückt, um eine räumliche Unaussprechlichkeit und Transzendenz zu entfalten, wie etwa bei Marc Chagall. Über das Sichtbare des Seienden geht Nolde kaum hinaus, aber hier wirkt er ganz und mit der elementaren Wucht eines Fanatikers. Er ist von der Farbe besessen wie von einem Dämon, und je nach dessen Laune wirkt er ungeheuer, groß, überwältigend oder auch befremdlich und problematisch. Ein Magus des Nordens mit tausend Wundertaten und schier unerschöpflichen Möglichkeiten; in Gestalten und Mythenbildern von großem Ausmaß, und ein sehr deutscher Barbar, der seine Wikingergestalt in kostbaren Brokat und Juwelen kleidet; ein Schrecken aller bloß kultivierten Formalisten und westlich Eingestellten, aber ein wahres Abbild germanischer Größe auf der Suche nach dem unbe-

kannten Gott. Und welcher der Heutigen hätte uns mehr mit dem gefährlichen, gleichsam erst eben entdeckten Rüstzeug des Malers: der Farbe, zu sagen als Nolde!

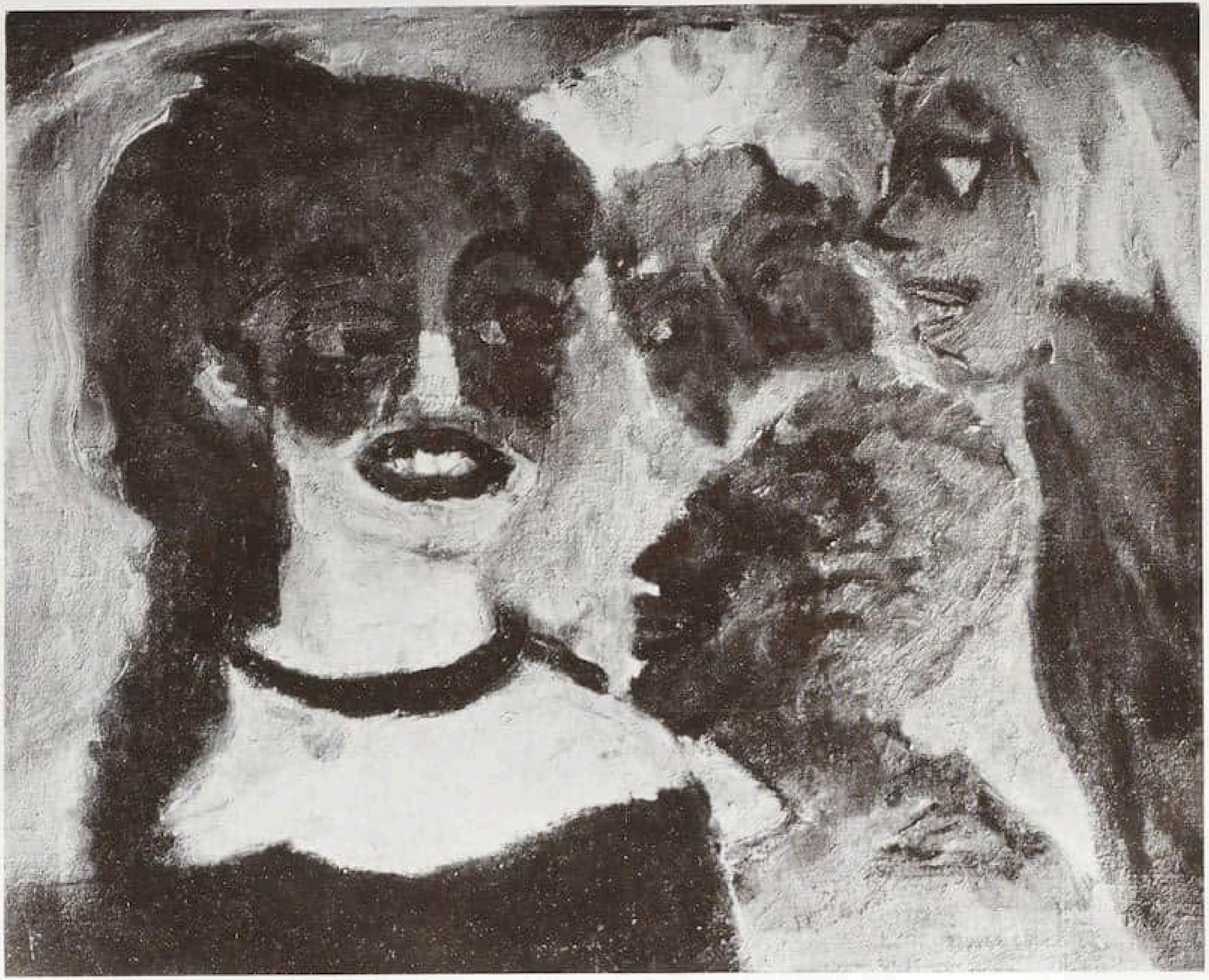
Man könnte a priori versucht sein, einem so ganz farbig orientierten Maler das graphische Genie abzusprechen, wenigstens in dem Sinne, daß ihm alles zeichnende Schaffen nur Supplement bedeuten sollte, Erholung und Vorbereitung. Aber das Gegenteil ist der Fall. Noldes Talent erscheint erst dann in seiner richtigen Bedeutung, wenn man seine Graphik als den vollwertigen zweiten Ausdruck seines Künstlertums erkennt. Soviel ist richtig, daß seine Zeichnung, nicht weniger wie die Aquarelle, der malerischen Ausdrucksseite angehören. Selten hat er sich der Feder oder des Bleistiftes bedient; auch für die Schwarzweißwirkung liebt er den Flächenstrich des weichen Pinsels, und seine Aquarelle gehören vollends der Sphäre rein farbiger und sogar malerischer Werte an: weshalb man nicht sehr weit fehlgreifen kann, wenn man sie dieser zwiefachen Stärke wegen zu seinen bedeutendsten Werken zählt. Der Reiz dieser allerschönsten Farbenspiele, mögen sie Motive der heimisch-nordischen Landschaft oder des chinesischen Meeres, exotische, spanische, frei erfundene Köpfe oder Phantasieszenen umschreiben, bereichert unsere Kunst mit vollkommensten und vielgestaltigen Schöpfungen.

Auch die Blätter der eigentlich graphischen Techniken entfernen sich nie ganz aus dem Umkreise malerischer Empfindung. Nolde hat nicht umsonst zu einer Zeit, da er sich noch ziemlich eng der Natur anschloß, seine spätere ausgedehnte Phantasietätigkeit in Radierungen und Holzschnitten vorweggenommen; hat auch zu allen Zeiten sein gemaltes Werk mit einer Fülle von großen und kleinen Blättern in allen Techniken begleitet. Die Graphik war ihm das zweite Ventil seines Schöpferwillens, das jederzeit und leicht sich der bildenden Absicht darbot. Man kann nicht einmal die Bevorzugung irgendeiner Technik feststellen. Am bereitwilligsten scheint die Tuschlithographie einem in Farbenflächen Empfindenden entgegenzukommen, und sicher hat Nolde hier, zumal in mehrfarbigen Blättern größten Umfanges, sehr Bezeichnendes gefunden. Aber es ist eigentümlich, daß ihm das Stärkste zu sagen eigentlich mit der Radiernadel gelang. Hier fand er, weit über den Bahnbrecher Munch hinausgehend, und auch die Freunde von der „Brücke" hinter sich lassend, eine neue Form von unerhörter graphischer Energie, die sich um 1910 schon in der gewaltigen Folge seiner Hamburger Hafenbilder zu einer absoluten Höhe erhob, in gleicher und späterer Zeit ihr Ätzblätter von religiösem Inhalt zur Seite stellte: Blätter, die als Kunstwerke und Bekenntnisse voll tiefer Seelendeutung und Charaktergroteske, neben den stärksten seiner religiösen Gemälde ihren Platz behaupten. Das neue Mittel bestand hier in der malerischen Verbindung tiefgeätzter Linienmassen und gleichmäßig zugedeckter oder ganz weißer Flächen, einem komplizierten System von mancherlei Techniken. Im Holzschnitt endlich schien sich ein Mittel darzubieten, das alle flächenhaften und „farbigen" Bestrebungen sich unterwarf (und das zumindest von Munch und Kirchner schon in weitgehendem Maße vorbereitet war): und das darin auch in der Tat neben der Radierung Noldes geistigen Absichten am stärksten entgegenkam. Die Leichtigkeit, mit der sich die tiefen Schwärzen der Fläche ebenso der Groteske exotischer Tänze wie dem leidensvollen Ausdruck der Legende darboten, hat zu sehr starken und selbst dekorativ wirkungsvollen Blättern geführt. Wie malerisch und bewegt Noldes Form zu allen Zeiten gewesen ist, lehrt anschaulich ein Vergleich mit Schmidt-Rottluffs Konstruktivität: nichts Schlagenderes als zwei Holzschnitte, etwa gar prophetenhafte Köpfe, dieser beiden gleicherweise von der Intensität der Farbe ausgehenden Großen. Das Irrationelle und als psychische Gleichung niemals Auflösbare der künstlerischen Persönlichkeit tritt hier als polare Spannung in Erscheinung, eine Mahnung letzthin, sich zu bescheiden in kritischer Analyse und hinzunehmen als die Tat des Genies, was zu bewältigen nur dem nachschaffenden Gefühl, niemals dem Verstande gelingt.

Emil Nolde. Spanierin. Aquarell. 1921.

Dresden, Privatbesitz.

Emil Nolde. Abendlandschaft. Ölgemälde. 1920.



Emil Nolde. Frau mit drei Männern. Ölgemälde. 1921.

Emil Nolde. Aufziehendes Gewitter. Aquarell. Dresden, Privatbesitz.

Jacob Joseph Dambacher
Ein vergessener badischer Künstler

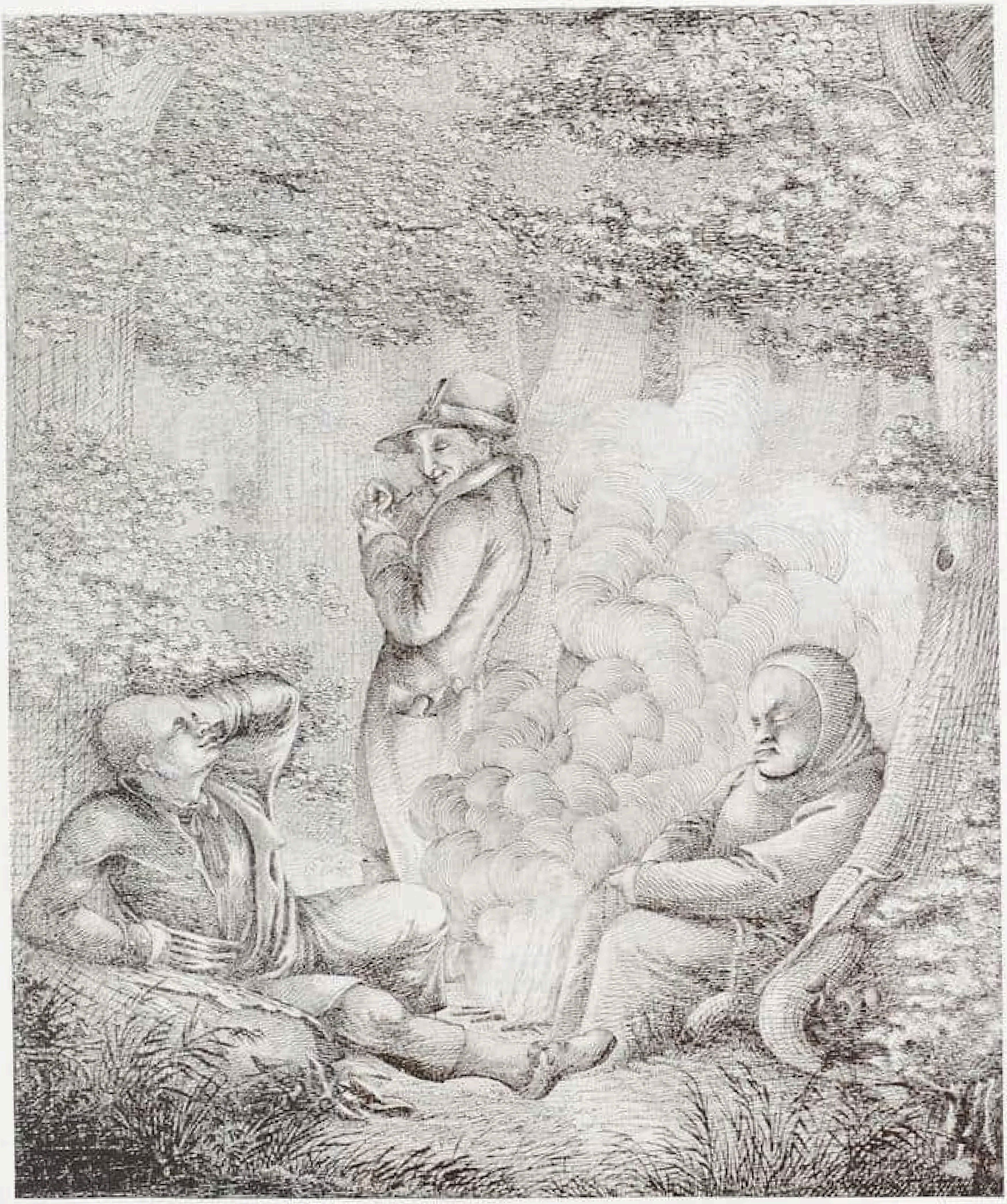
Von KURT KARL EBERLEIN
Mit acht Abbildungen

Zu den ersten Kunsterlebnissen meiner Kindheit gehörten einige Bilderbücher, die, vielgeliebt und vielbenützt, immer wieder Freude und Staunen erregten. Das waren Hoffmanns bekannte Bilderbücher, ein großer Band Münchner Bilderbogen, ein paar zierliche Versbücher der Kate Greenaway, die Dresdener Ammenuhr und, neben den zahlreichen Bändchen, die als „Hofmännle" sehr moralische und aufregende Geschichten mit merkwürdigen Illustrationen verbanden, der Rheinländische Bildermann, dessen köstliche Hebelanekdoten mir immer wieder vorgelesen werden mußten. Dambachers Bildermann war mir durch seine Bildtafeln besonders anziehend, und ich erinnerte mich ihrer noch lange, nachdem auch dies Buch, wie alle meine Spielsachen, in die armen Kinderhände des Waisenhauses gewandert war. Als es dann später der Zufall wollte, daß ich mich in Karlsruhe dem Enkel des Bildermanns, Dr. Edmund Dambacher, befreundete, der den ganzen Nachlaß seines kunstbegabten Großvaters bewahrt — und dem ich hier freudig teilnehmende Hilfe zu danken habe — erwachten diese Jugenderinnerungen zu neuer Betrachtung, ja, ich bemühte mich auch vergebens, den längst vergessenen Bildermann in demselben Karlsruher Verlag wieder erscheinen zu lassen, in dem er vor etwa hundert Jahren zuerst erschienen war. Um so freudiger begrüßte ich nach alledem einen überraschenden Berliner Neudruck des einen Teiles, der mir nun Anlaß gibt, das Leben wie das Werk des vergessenen Illustrators, von dem auch der Neudruck nichts zu sagen wußte, hier wieder bekannt zu machen.

Jacob Joseph Dambacher wurde als Sohn des Kanzleirats Dambacher am 11. Januar 1794 zu Rastatt geboren. Er besuchte das Lyzeum und bezog 1812 als künftiger Philologe die Universität Heidelberg, wo er als Badener in das 1810 gegründete Corps Suevia eintrat. Wie er hier das freie Leben des Burschen mit fleißigen Studien verband, das geht aus den erhaltenen Kommersbüchern, Zeichnungen und Karikaturen hervor. Hier wurde er auch der Freund jenes genialen Franz Joseph Mone, der als einer der ersten badischen Literatur- und Kunsthistoriker die Tätigkeit eines Polyhistors entfaltete und später als Karlsruher Archivdirektor der Vorgesetzte seines Freundes wurde. Nach wohlbestandenem Examen wurde Dambacher im Spätjahr 1818 als Professor an dem Gymnasium in Freiburg provisorisch angestellt, im Frühjahr 1819 an das Lyzeum in Konstanz, von da 1823 an das Lyzeum in Rastatt versetzt. 1828 kam er als Assessor an das Großherzogliche Landesarchiv nach Karlsruhe, wurde 1834 zum Archivrat befördert und trat im Winter 1867, mit dem Ritterkreuz I. Klasse vom Zähringer Löwen, in den damals unverdienten Ruhestand. (Unverdient, weil man ihn und seinen Direktor, die als Katholiken verhaßt waren, mit vorzeitiger Entlassung kränken wollte.) Am 18. März 1868 ist er in Karlsruhe gestorben. Als Archivbeamter bearbeitete Dambacher Archive und Urkunden für die Quellensammlung der badischen Landesgeschichte, war bei der Herausgabe der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins tätig, schrieb außerdem für das Karlsruher Unterhaltungsblatt kleine, lehrreiche Aufsätze, die seine naturwissenschaftlichen Studien und Kenntnisse verraten. Auch plante er offenbar ein größeres naturwissenschaftliches Werk, dessen lithographierte Tafeln sich im Nachlaß befinden. Das ruhige, klare Leben dieses Beamten verrät nichts von den Erschütterungen, wie sie durch Revolution und Reaktion zumal in Baden zu spüren waren, nichts von den Kulturkämpfen, nichts von dem künstlerischen Talent, das den Vielbegabten mit Künstlern und Kunstfreunden befreundete, das ihn für uns heute noch merkwürdig, ja liebenswert macht. Der Dilettantismus war damals mehr als eine Zeitmode. Er war Problem und Zuflucht vieler aus der Widerwärtigkeit und Fragwürdigkeit der sozialen und politischen Verhältnisse. War schon der Humanismus früherer Jahrhunderte oft die Narkose der edleren Naturen, um das enge, öde Dasein zu erweitern und aus dem kleinlichen Planetarium der Kleinstädterei oder Kleinstaaterei ins Zeitlose, Menschenwürdige, Schöngeistige zu entfliehen, so war gerade die Kunst für

das aufgeklärte Bürgertum seit Werthers Tagen ein Asyl, in dem die Probleme sich veredelten, die Zerrbilder des gemeinen Alltags sich verschönten, die Armut jener „guten alten Zeit“ sich bereicherte und vergaß. Noch arbeitete man an sich selbst als an einer Aufgabe, ersehnte Neigung und Beruf zu einem Ganzen zu gestalten, betrachtete sich in Briefen und Gedichten und bannte das Erlebnis mit Feder und Stift zu treuem Gedenken in Stamm- und Tagebüchern. Ein letzter Anhauch jenes großen Traumes von dem Kunstwerk der Persönlichkeit, von der Harmonie der menschlichen Natur in Geist und Körper, weht aus solchen Versuchen dieser liebenswürdigen Dilettanten. Die Kalokagathie der Seele war noch immer Wunsch und Glaube der neudeutschen Jugend, wenn auch neue Ahnungen und Zweifel vom romantischen Norden her in diese letzten Bildungen der humanistischen Südkultur hereinwirkten. Dambachers graphischer Nachlaß ist für dies alles belehrend genug. Schon der Knabe hatte sich im Zeichnen geübt, hatte die buntbemalten Stiche der Reiterschlachten und Belagerungen, die Stadtansichten und Flugblätter treulich kopiert, hatte sich hie und da vor die Natur gewagt und sich in dem strengen Umrißstil der klassizistischen Linie versucht. Der junge Student, der mit offenen Augen das bunte Treiben der geliebten Universitätsstadt sah, zeichnete bald die Kommers- und Kneipszenen, die Förmlichkeiten der Straßenhändel und Fechtböden sogar in die Radierplatte. Dabei ist die sachliche Treue wie die kritische Ironie gleichermaßen zu finden. Ein naiver Naturalismus sucht in reinen und feinen Linien Ernst und Spiel. Ein entschiedener Sinn für das Komische verrät sich in den Kostümkarikaturen der verschiedenen Studententypen, wie sie damals als wahre Nachkommen des seligen „Renommisten“ in Alt-Heidelberg ihr Wesen trieben. Das rohe Treiben jenes teutschen Korpslebens findet sich in den ungeschickten Radierungen und ersten Versuchen der neuen Habersteinzeichnung. Die erste größere Arbeit, die uns vorliegt, ist eine Folge von 15 Steinzeichnungen, „das Buch Mollenkopf“, das ohne Text, — den wollte Mone schreiben — aus Scherz und Erlebnis geboren, für wenige Freunde einen gemeinsamen Bekannten verspottet, dessen Studium, Liebe, Ehe und Beruf, grotesk-komisch in typischen Szenen dargestellt wird. Das sehr seltene Quartheftchen erschien in Karlsruhe 1817 in der C. Wagnerschen Steindruckerey, deren wertvolles Inventar, das sich unverändert und unberührt in Raum und Schrank als ein Zeitkuriosum erhalten hatte, erst im Kriege in alle Winde zerstreut wurde. Für die nächsten Jahre scheint Dambachers Talent bei glücklicher Arbeit und Ehe geruht zu haben, und er gesteht selbst, erst im Jahre 1824 sich wieder eifriger dem Zeichnen gewidmet zu haben. Er faßte damals in Rastatt den Plan, Unterhaltung und Ausbildung mit einem wohltätigen Zwecke zu verbinden und mit dem Erwerb durch seine Zeichnungen einen „Fond zu gründen, aus welchem Gehaltsaufbesserungen, Gratiale, Belohnungen usw. für geringgestellte und würdige Schullehrer beider Confessionen geschöpft werden könnten.“ Es sollte eine halbjährige Folge von Heften erscheinen, die mit dem Sammeltitel „Der Rheinländische Bildermann“, Anekdoten und humoristische Erzählungen des Tyll-Eulenspiegel, Hebels, Ittners, Zschokkes und anderer mit Original-Federzeichnungen auf Stein von Dambachers Hand umfassen sollten. Das erste Heft, Tyll-Eulenspiegel, erschien nach Subskription im November 1827 mit einer bescheidenen Vorrede, in der unser Künstler betonte, daß er niemals Stunden gehabt habe, und daß ihn die Aufmunterung eines Frommel, Feodor, Haldenwang, Kunz und Klose ermutigt habe, mit seinen Zeichnungen in die Offentlichkeit zu treten, so daß er alle Nachsicht verdiene. Als zweites Heft erschien 1829 Hebels Rheinländischer Hausfreund mit 16 Steinzeichnungen, als drittes Heft die Fortsetzung dazu 1833. Damit war diese Folge abgeschlossen und blieb es leider auch. Der Hebel war als Einzelbuch käuflich. Im Jahre 1842 erschien in Stuttgart ein Neudruck, nach dem nun endlich der erfreuliche Neudruck gemacht wurde, der in dem bekannten rührigen Mauritiusverlag zu Berlin erschien[1]. Dies ist also das

[1] Die Schwänke des Rheinländischen Hausfreundes von J. P. Hebel. Mit 32 Original-Lithographien von Dambacher. Im Mauritius-Verlag zu Berlin. 1922.



J. J. Dambacher. Die Verwechslung.
Federzeichnung für den Rheinländischen Bildermann. II. Heft. Karlsruhe. 1829.
Taf. XI. 19,8 × 16,7 cm.

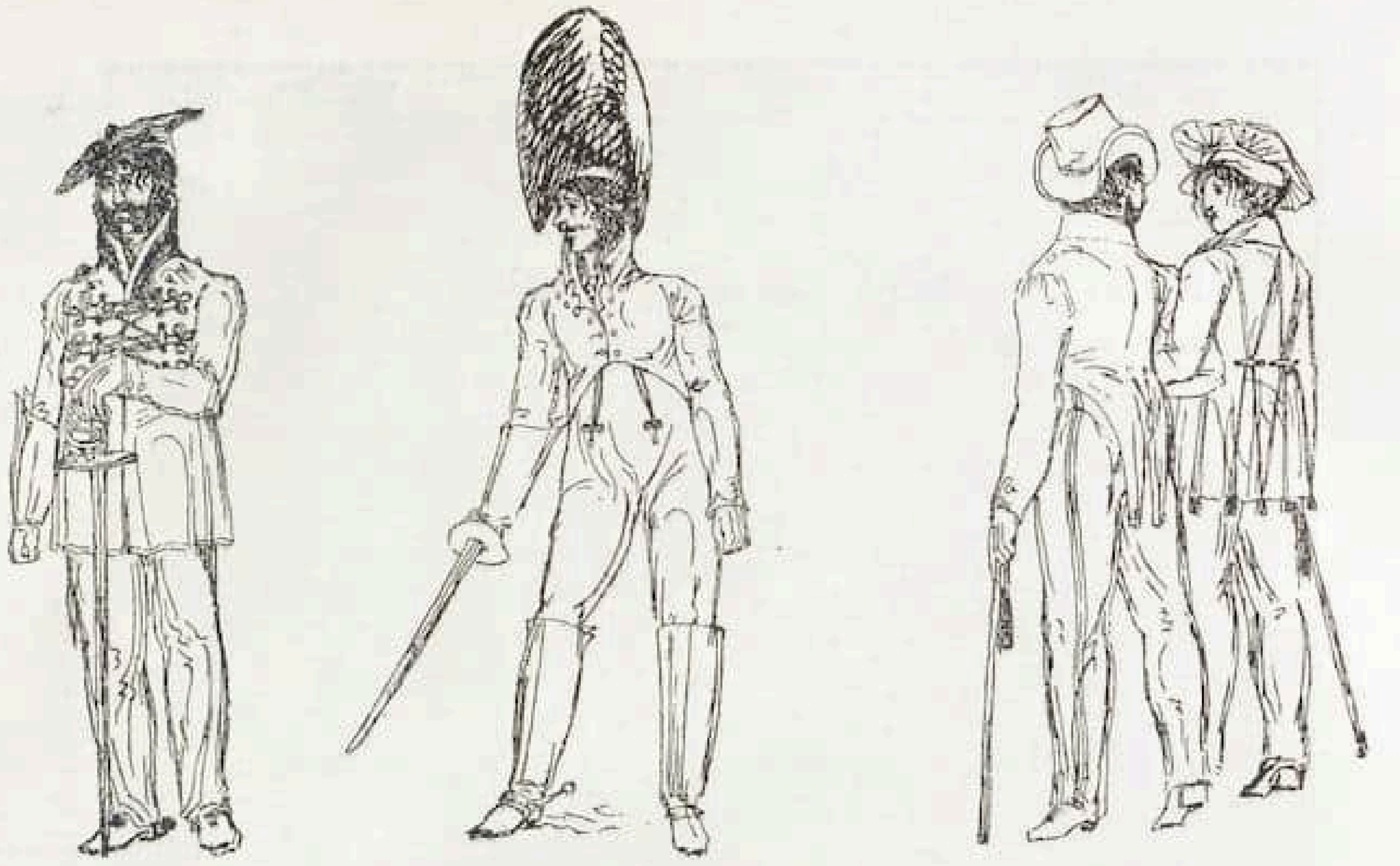
J. J. Dambacher. Begrüßung. Steinzeichnung. Heidelberg. 1814. 8,5×15,2 cm.

Werk, dessen Kunstwesen wir uns nun zuzuwenden haben, wenn wir diesen seltsamen vergessenen Dilettanten nach Verdienst würdigen wollen.

War Weimar das Erlebnis des Alters, so war Heidelberg das Erlebnis der Jugend. Bewirkte es in der klassischen Residenzstadt vor allem Geist und Haus des einzigen, einsamen Goethe, so war es in der romantischen Universitätsstadt das Leben und Treiben einer akademischen Jugend, als deren bestes Sinnbild die immer verführerische Natur Stadt und Fluß umrauscht. Ja, uns ist, als hätte sich auch im geistigen Leben dieser heimliche Widerstreit offenbart, als wäre die strenggestaltende Klassik der Weimarer Kunstfreunde immer gegen die grenzenlosflutende Romantik der Heidelberger Kunstschwärmer im Streit gelegen. Es ist gewiß kein Zufall, daß dieser Streit gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Heidelberg ausgefochten wurde, und daß gerade hier als Gäste freundlicher Wirte die Vorposten der Alt- und Neustämme damals feindlich einander gegenübertraten. Wir wissen heute, daß diese Kämpfe zwischen Alter und Jugend, Süd und Nord, Hexameter und Volkslied, Antike und Mittelalter nichts anderes sind als Kämpfe zweier Kulturwelten, zweier Stammesepochen, die nach allen Erschütterungen und Niederlagen noch einmal eine deutsche Nation gestalten sollten, die ihre eigene Vergangenheit wie Traum und Hoffnung empfand. Noch einmal erwachte die Idee einer religiösen und nationalen Gemeinschaftskunst, die ohne die humanistische Bildungskunst der Südkultur aus den Kräften des befreiten Volkes ihre Erhebung ersehnte, bis auch sie, von den höfischen Akademien dem Leben entfremdet, zu dem Vielerlei der Geschmacks- und Künstlerkünste entartete. Dieser Widerstreit der Kultur- und Kunstkreise stellte die reichbegabte Jugend jener neudeutschen Restaurationszeit nach der Enttäuschung der Freiheitskriege zwischen Volk und Gelehrtentum als Studierende, Wandernde, Werdende hinein und ließ sie — wie jenen Wilhelm Meister — Kunst und Leben, Spiel und Ernst, Mignonsehnsucht und Harfnerentsagung seltsam versöhnen. Wollten die Alten in dem Reich des Schönen das Zeitlosewige, Bedeutende, Gültige in einer bejahenden Harmonie gestaltet und beherrscht sehen, so wußten diese Jugendlichen um die Tragik des Einmalheutigen, um das Fragwürdige, Vergängliche, Unzulängliche des nächtlichen Daseins, das auch die zweifelnde Sehnsucht, die schmerzliche Ironie, nur in der Liebe aufglühend, nur in der Kunst erahnend, unendlich empfinden konnte. Helena fand sich in Faustens Schloß seltsam altdeutsch, ja ins Madonnen-

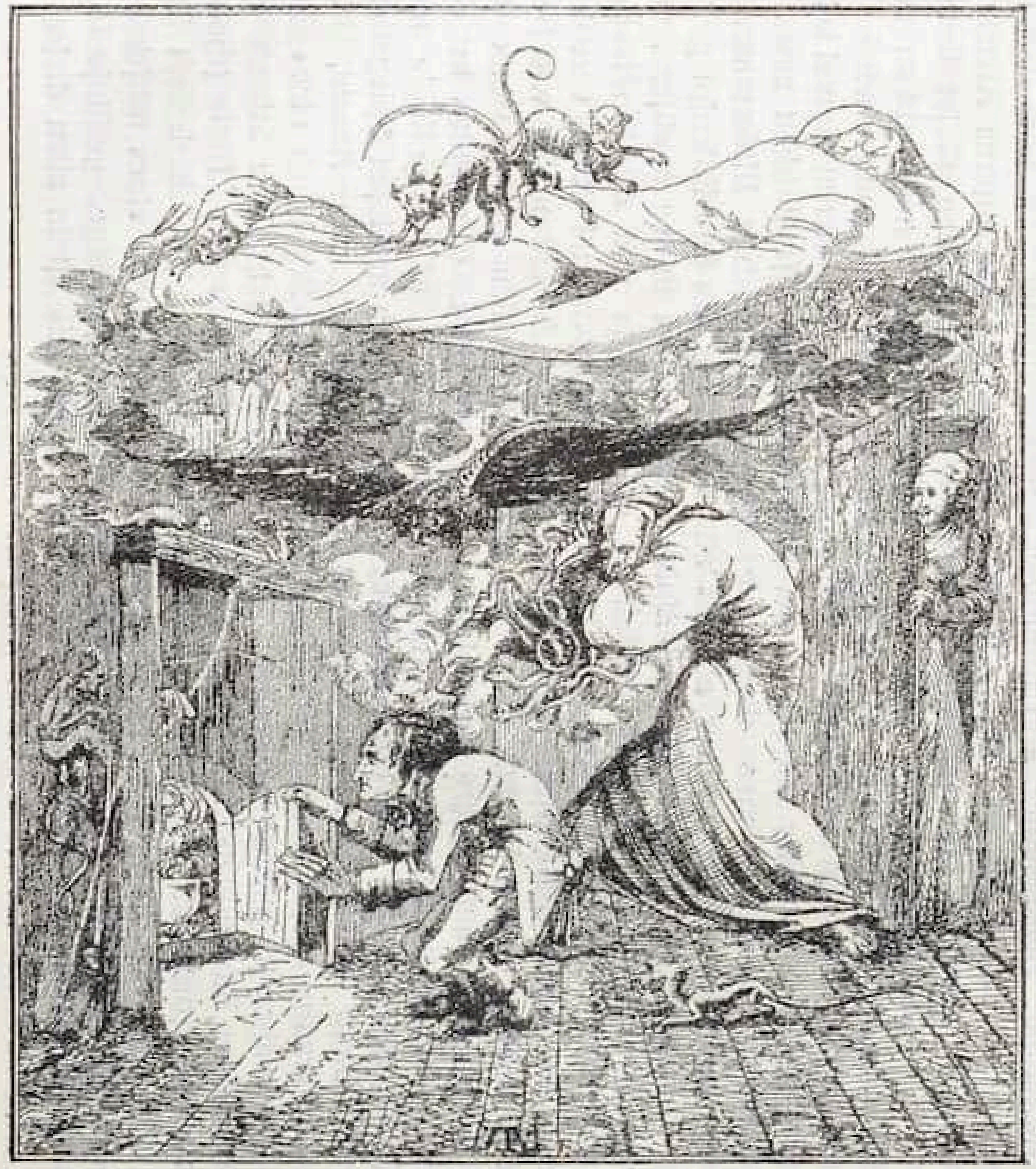
hafte verzaubert, und der aufjubelnde, allzufrüh zurücksinkende Euphorion war Glück und Gleichnis ihres Schicksals. Dies alles läßt sich an dem Seismographen der Linie, an der Karikatur, zur Genüge ablesen. Die klassizistische Linie war der Karikatur abhold, ihre Würde und Distanz verbot solche Vertraulichkeit oder Niedrigkeit. Wird sie aber doch einmal satirisch, so beruht ihr Mittel eben darin, daß diese Würde verlassen, daß das edle Maß der Proportionen verletzt wird. Doch fehlt jenes Hinter-die-Kulissen-Schauen, jenes Dämonische, Ungesunde, Groteske, wie es der romantischen Ironie nur zu wesensverwandt war. Noch war die Linie mehr Bedeutungswert als Erscheinungswert, noch steckte ihr physiognomischer Gehalt zu tief in jeder Gestaltung, noch war sie formbegrenzend, bedeutend, gelassen. Lionardos Affektformstudien, die ästhetischen Moralitäten eines Hogarth (der an seine Schönheitslinie glaubte), Lavaters physiognomische Profilpsychologie, die vielgeliebten Durchzeichnungen der Nazarener nach den primitiven Gemälden Italiens — das sind alles Kinder derselben Idee. Daß wie die Form auch die Linie selbst ihre Bedeutungswerte, ihre Affekte und Gedanken in Erscheinungswerte verwandeln könne, daß sie schon technisch durch Material und Auftrag, Tempo und Schwellung eine eigene Ethik vom religiösen Ernst bis zur lasterhaften Frivolität haben könne, das finden wir — lange vor Beardsley, Pascin, Grosz — in der Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts, vor allem in der Karikatur bestätigt.

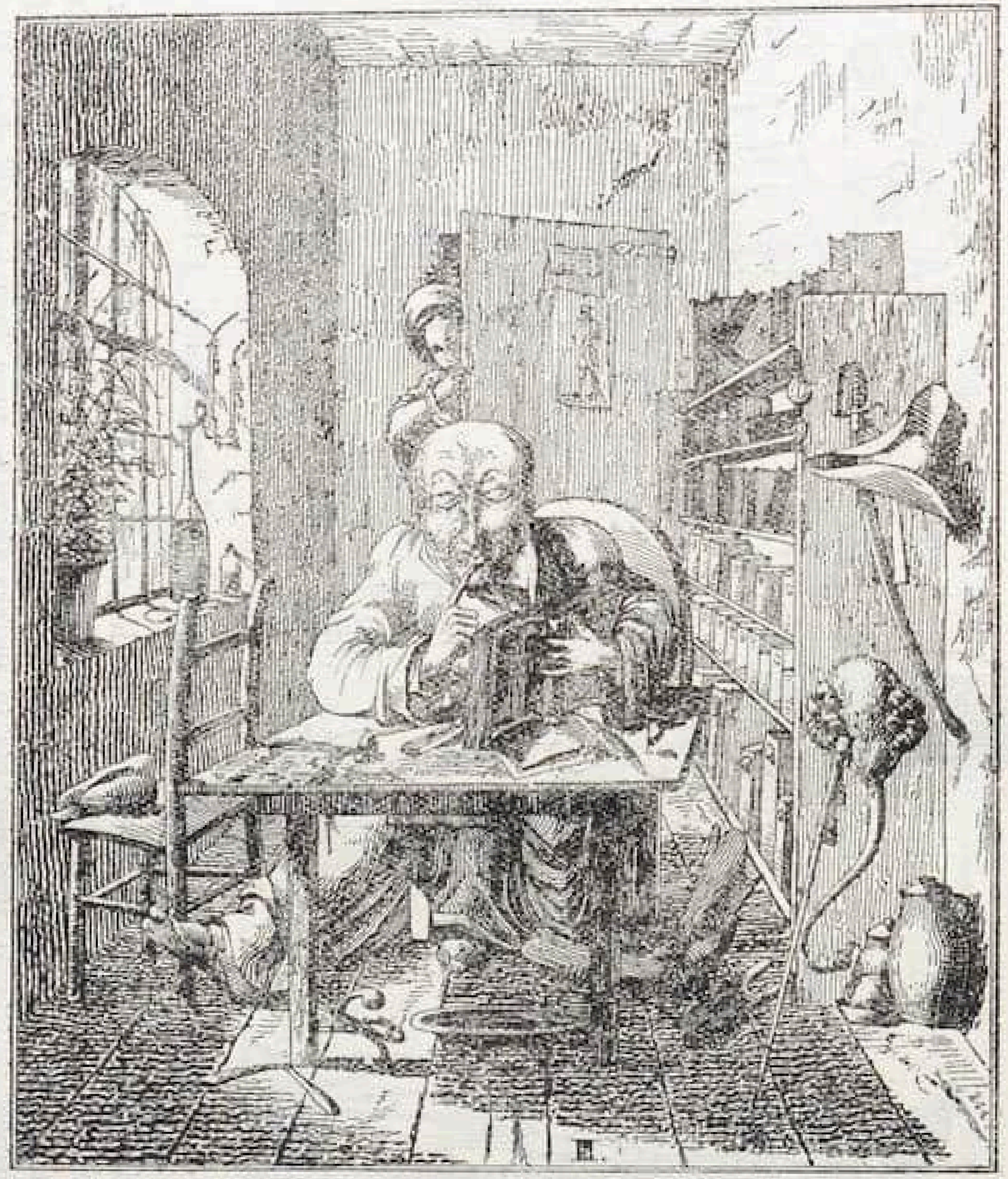
Es bedurfte also neuer Gesinnung, tieferen Erlebens und geradezu pessimistischer Weltanschauung, wenn solche neuen Kunstmittel sich bilden sollten, wie wir sie in der gleichzeitigen Literatur, Malerei, Musik wiederfinden. Dambachers Erstlingswerk, der Mollenkopf, das 1817 erschien, ist nur der Anlaß solcher Betrachtungen und Gedanken und ist das Musterbeispiel des Zwittergeistes dieser Übergangszeit, der die Mischformen der alten und neuen Gefühls- und Kunstwelt mit jugendlicher Unbefangenheit zusammenstellt. Man begreift den Umfang dieser Bedeutungsformen — die Biologie allein besitzt den Begriff „sich versehen" — wenn man den alten Harlekin des Barock neben dem Künstler auf dem Titelblatt findet, den Harlekin, den der geistreiche Möser in dem seltenen Schriftchen „Harlekin oder das Groteskkomische" als Inbegriff und Symbol des Groteskkomischen verteidigt hatte. Zeigen manche Blätter dieser Studentenposse Dambachers die bekannte klassizistische Flächenaufteilung, die spielerische Symmetrie in Rankenwerk und Schmuckleisten neben einer frischen, kunstlosen Naturbetrachtung, so finden wir doch in andern Blättern eine so eigenartige Magie, eine phantastische Traum- und Zaubersphäre mit grauenhaften Alb- und Schlafgeistern, Höllentieren, Zwergen, kurzum, das nordische Bereich der Spuk- und Geisterwelt, wie sie zuweilen in E. Th. A. Hoffmanns Rauschwelt raum- und zeitlos hereingrinst und das Alltägliche ins Unglaubliche verwandelt. Dazu verhilft nicht nur die übersteigerte Proportion, die zerfließende Raum- und Formwelt, sondern vor allem der dünne, zitterndschwebende Strich, das Unbeholfene, Linkische, Harmlose der Linie, wie ja überhaupt das kindliche und stümpernde Kunstwesen in der Karikatur sich mit dem Meistertum letzter Virtuosität verbindet (Busch, Oberländer, Klee). Es ist hier nicht der Ort, zu erklären, warum die meisten Zeichnungen unserer Witzblätter keine Karikaturen sind, zu erörtern, was eigentlich das Komische der graphischen Kurzschrift ausmache. Ob schon die Verschiebung und Übersteigerung der Proportionen zueinander, das Ungewöhnliche, Unnatürliche, Unzulängliche der Bildungen überhaupt ausreiche, um das Komische zu bewirken, und ob es nicht viel mehr im Beschauer als im Geschauten seine Quelle habe. Ob nicht die eigene objektivierende Einsicht, Überlegenheit, Erkenntnis, die mitleidlose und bildungsstolze Schadenfreude des Beschauers diese unbeherrschte, dumme, sinnlose, eingebildete, immer unvollkommene Erscheinungswelt der Karikatur in ihrer Bedingtheit, Nichtigkeit, Unterlegenheit komisch, aber nicht tragisch, empfinde. Ob schließlich nicht auch in Material, Technik, Kunstmitteln die Vorbedingung schlummere, und ob nicht dies alles mit Gelegenheit und Laune zusammenstimmen müsse, um die erwünschte Wirkung zu tun. Dies sind Fragen, die eine eigene Behandlung verdienen, die aber



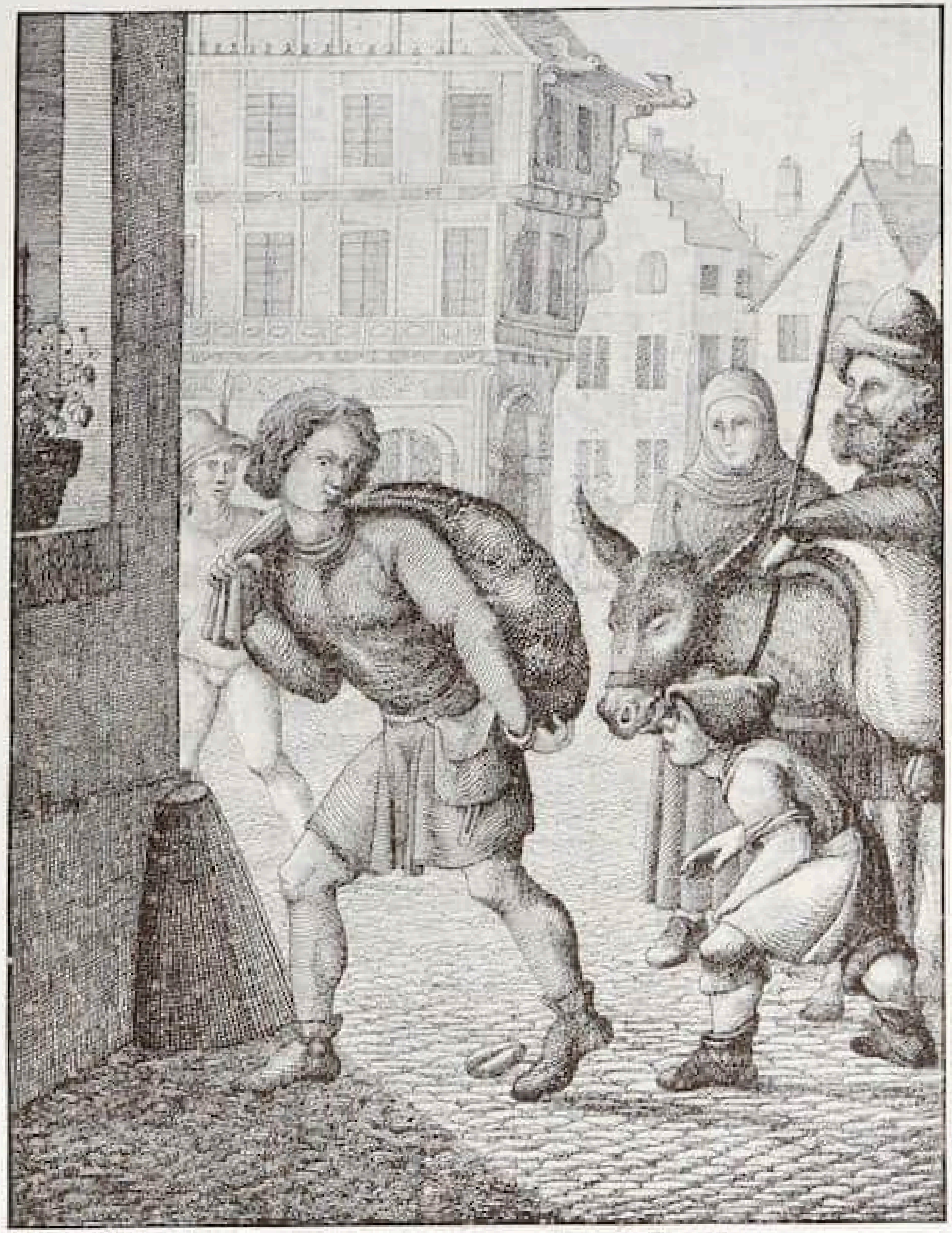
J. J. Dambacher. Heidelberger Studententypen. Federzeichnung. 1814. 15,5×24 cm.

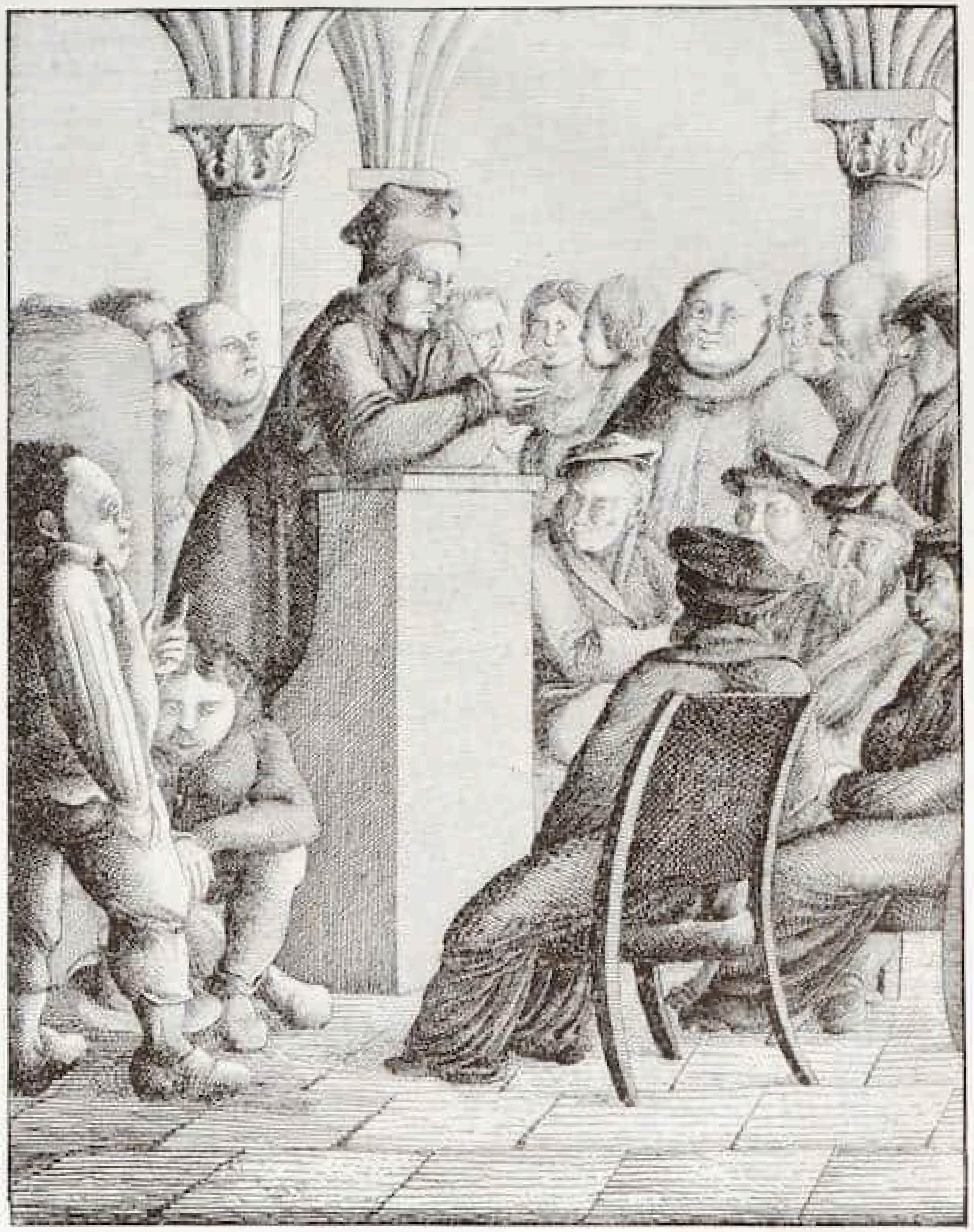
vor solchen Blättern immer wieder auftauchen und schließlich auf das Gebiet der Sprache — vielleicht jeder Art von Sprache — hinüberdeuten. Der Bürgerstand, den doch Aufklärung und Humanität, Religion und Kunst, Lied und Epik feiern, dem Schauspiel und Lustspiel zustreben und der bis in unsere Tage — man sagt jetzt wieder „Menschheit", wenn man die Spießer meint — auch noch in jener Genrekunst herrscht, die der boshafte Hebbel „das Komma im Frack" nannte, — der Bürgerstand hat seine eigene Merk-, Ordnungs-, Bedeutungs- und Kunstwelt. Sein gesunder Sinn liebt den Witz, die Anekdote im Sinne des alten Rollwagenhumors, und die Tat unseres Alemannen Hebel war eben dies, in seinen Kalender- und Hausfreundanekdoten dieser Gemeinschaft einen Schatz reiner, harmloser Freude aus nächster Gegenwart geschenkt zu haben. Hebels Rheinischer Hausfreund (auch Schatzkästlein genannt) hat immer wieder die Illustratoren angezogen, und es wäre lohnend genug, das reiche Material einmal kritisch zu sichten. Als sich Dambacher mit seinem selbstlosen Plan der Öffentlichkeit zuwandte, um mit seinen Steinzeichnungen die Texte des Rheinländischen Bildermanns zu schmücken, da fand er nichts Besseres als das alte Volksbuch des Tyll-Eulenspiegel und das neue Volksbuch des Hebel. Der Eulenspiegel verwies ihn in die modische, holdverklärte, nationale Traumwelt des Mittelalters, die Cornelius und die Neudeutschen mit der zarten Umrißlinie des sterbenden Klassizismus beschworen hatten, verwies in die lineare Ornamentik romantischer Theaterdekoration und Literaturpoesie, wie sie die Restaurationszeit liebte und belebte. Aber wie anders ist die alemannische Gotik gegen die norddeutsche, wie anders ihre Spiegelung in Bild und Blatt. Wir finden bei Dambacher eine puritanische Sparsamkeit in Kulissen und Requisiten, nüchterne Regie, tonige Wärme statt linearer Kälte. Ein anderes Geschlecht spiegelt sich in diesen Spiegelungen der Vorzeit. Diese dicken, geduckten Gestalten, rund und schwer, ohne Anmut, Grazie, gotische Gliederung, diese animalischen Opfer der Laune und Schalkheit eines Eulenspiegel, „so wahr, so seiend" vorgestellt, sie sind wie die behäbigen Scherze einer kräftigmännlichen Bauernwelt die wahren Freunde des Kleinbürgers. Hatte schon die gräcisierende Bauform des neuen Purismus, wie ihn der Karlsruher Oberbaurat Weinbrenner in seinem neuen Stadtbau gestaltete, die behäbige Schwere eines irdischen Behagens, so war auch in seiner und anderer Neugotik das fleischige, geistlose Wesen eines aufgeklärten Philisteriums nur allzubald zu finden. Es ist in allen diesen Bil-





Taf. XIV. 19,5×16,8 cm. J. J. Dambacher. Aus dem Buch Mollenkopf. Karlsruhe. 1817. Steinzeichnung. Taf. III. 19×16 cm.





Taf. IV. 15,2×11,7 cm. J. J. Dambacher. Aus dem Tyll-Eulenspiegel. Der Rheinländische Bildermann. I. Heft. Taf. XII. 15,2×11,7 cm.
Karlsruhe. 1827. Steinzeichnung.

J. J. Dambacher. Mißverstand.
Der Rheinländische Bildermann. II. Heft. Karlsruhe. 1829. Steinzeichnung.
Taf. I. 19,8 × 16,7 cm.

dungen der Stammescharakter der Kunst offenbar. So auch in diesen Blättern Dambachers. Die Strichlage der Zeichnung erinnert in ihrer tonigen Parallelität, in ihrer modellierenden Kursive an Stiche. Unheimliche Kubik ist überall erreicht und damit wieder jene objektivierende Distanz, die das Komische bewirkt. Das Unbeholfene, Ungeschickte, Biedere begünstigt diese Stimmung. Der Zusammenhang mit der neuen Kunst unserer Tage wird verständlich. In solcher Welt von massigen „Elefantenkälbern" — um Goethes Gleichnis aus dem Pucktanz des „Faust" zu benutzen — ist alles möglich, und immer ist Eulenspiegel zugleich der Beschauer, der am besten lacht, weil er zuletzt lacht. Künstlerisch stehen dann die folgenden Hefte mit den Steinzeichnungen zu Hebels Rheinländischem Hausfreund zweifellos höher. Man muß Dambachers Originalzeichnungen kennen, um die ganze Feinheit dieser Zeichenkunst werten zu können. Wieder ist es nicht die ründende, parallelische Stichlinie, die das Komische bewirkt, auch nicht die Handlung als solche, vielmehr ist es das physiognomische, mimische Gegeneinander, das Sosein der Akteure, die ihr Stichwort im fruchtbaren Moment der Anekdote gestalten und gebärden. Wie ein stutzerhaft zierlicher Franzose gegen einen biederen Engländer oder Deutschen, wie ein überschlauer Bauer oder Jude gegen die dumme, altkluge Ehrbarkeit ausgespielt wird, wie vor den armseligen Kulissen der „Franzosenzeit" alle diese Typen in Mode und Geste der Zeit, den bunten Holzpuppen eines reisenden Marionettentheaters von damals vergleichbar, sich bewegen, das macht den höheren Wert dieser Illustrationen aus. Hier ist nicht mehr Szene und Figur von außen her nach Kanon oder Geschmack gebaut, hier ist von innen her aus der Fülle des Geschauten starkes, echtes Ausdrucksleben erwachsen, keiner Schönheit, aber jener naivgesunden Häßlichkeit zugetan, die immer Leben heißt. Solche Ausdruckskunst ist nicht lieblos moral-listig, sondern gütig psycho-logisch. Es lächelt ein wohlwollender Himmel über diesen Geschöpfen und Schicksalen und führt alles zur Heiterkeit der Mitwisser und Mitschauer wohl hinaus. Der christliche Pessimismus, der atheistische Pessimismus des Jungdeutschland weint und grinst noch nicht über die Sofitten des kleinen Welttheaters. Die hohe Weisheit jener Wissenden, denen das letzte Licht aus der erschütternden Zelle des entsagenden und bekennenden Goethe wie der Abendstern herüberschimmerte, lebt auch in diesen seltsamen Bekenntnissen des einsamen Zeichners. Wir verstehen, wie es Goethe in dieser Hebelschen Scherzwelt wohl sein konnte, die er als Greis noch einmal verwandelt in Töpffers genialer Linienhumoristik loben und lieben konnte. Wie weit war noch der Weg bis zu der unheimlichen Komik und Tragik in der Liniengroteske eines Kubin, bis zu der erbarmungslos hassenden und richtenden Satire unserer Tage, die in der moralischen, sozialen, politischen Anklage und Selbstenthauptung eines Meisters wie Grosz gipfelt. Einer neuen Masse, einer neuen Gemeinschaft gehört solche Linienkunst, die wieder, wie das mittelalterliche Flugblatt, dem politischen Tage verpflichtet ist. Doch leben auch heute neben diesen lauten Stimmen abseits und einsam leise Stimmen, die, wie Dambacher damals, mit heiterem Ja Frieden und Freuden bereiten.

Damit wäre Dambachers Art und Wert flüchtig gedeutet. Er verdiente eingehendere Betrachtung und neue Würdigung in einer Geschichte der badischen Graphik, die für die Illustration so viel Gutes und Vergessenes geleistet hat. Uns war es lieb, seine Persönlichkeit noch einmal aus dem Dunkel zu beschwören, noch einmal einen Anhauch jener jugendlichen Zeit zu empfinden, für die der Neckar lauter rauschte als uns, für die das feine Alt-Heidelberg bei Schlägerklang und Becherläuten „ein kunstlos Lied" verdiente, für die Kommers- und Volkslied immer wieder von dem deutschen Zeitgesang übertönt wurde, wie ihn der junge Brentano einst in seinem „Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg und seinem Traum auf der Brücke" aufjubelnd bis in unsere trübe Ferne verklingen ließ:

„. . . Und wie ans Vaterland ich dacht'
Das Herz mir weint', das Herz mir lacht'."

Zu dem Werk des Jacopo Tintoretto

Mit drei Tafeln — *Von GEORG BIERMANN*

Tintoretto, des Färbers Sohn, liegt unserer Zeit schon lange im Blute. Beweis dafür, wie jedes neue Werk des Meisters begierig aufgegriffen und analysiert wird, wie dieser Venezianer nachgerade Kraft gewann, das klassische Zeitalter der Lagune so sehr auf sich hin umzubiegen, daß — denkt man heute an Venedig — der Name dieses Künstlers sich neben den gefestigteren Erscheinungen der Carpaccio, Bellini, Tizian und Giorgione vor allem auf die Lippen drängt.

Jede Zeit entdeckt in der Geschichte der Kunst ihre Götter, muß sie neu erobern und sucht rückwärtsschauend in dem Werk der Toten die Berechtigung für ihr eigenes Sein. Greco war vor fünfzehn Jahren Fanal des Barock an sich, Zufälligkeit vielleicht, geführt durch geschickte und wohl berechnende Propaganda, aber der Grieche war da, weil der Instinkt einer neuen Generation seinem Werk entgegenkam. Schon damals verlautbarte stärker als je zuvor auch der Name des Tintoretto, der für einige Jahre im Atelier Tizians Weggenosse des Griechen gewesen war, so sehr, daß hinsichtlich der Jugendarbeiten beider Künstler sogar Zweifel entstehen konnten.

Jene Bewegung aber, die damals den Domenico Theotocopuli entdecken ließ, versinnbildlichte doch nur unser in starker Revision begriffenes künstlerisches Gefühl. Wurde die Kunst dieser beiden Tizianschüler nur durch einen Zufall neu in unser Bewußtsein getragen, wäre sie bestimmt nach längstens drei Jahren wieder verblaßt. Indes, einmal angerührt, hat sich das Werk dieser Meister immer stärker in dem Bewußtsein der Gegenwart durchgesetzt, und wenn heute endlich die große abschließende Arbeit über einen Künstler wie Tintoretto vorliegt (nachdem ihr jahrelang zahlreiche Einzeluntersuchungen vorgearbeitet haben — v. Hadelns Anteil nicht zu vergessen), so kann man dankbarst nur der Tat zweier bewährter jüngerer deutscher Kunstgelehrter zustimmen, die, geführt von dem sicheren Instinkt unserer Zeit, dem Werk des großen Venezianers auch das „Monumentum aera perennius“ errichtet haben[1]. Dieses liegt jetzt in einer so vorbildlichen und buchtechnisch vollendeten Form vor, daß der Doppelband, dem noch ein Catalogue raisonné sämtlicher Werke Tintorettos folgen soll, fortan durchaus grundlegend sein wird. Wie immer sich spätere Forschung zu dieser oder jener Einzelfrage auch stellt, das kunsthistorische Detail verblaßt hier vollkommen gegenüber dem Gesamtergebnis. Und dieses ist nicht mehr und nicht weniger als Aufbau und Rückschau des Werkes jenes venezianischen Malers in letzter Klarheit, die heute überhaupt nur denkbar ist. Nicht daß der Abbildungsband das Oeuvre zeitlich prachtvoll fixiert und dabei ein Dutzend bis dahin unbekannter Stücke erstmalig veröffentlicht (von denen an dieser Stelle einige Proben mitgeteilt seien) ist wichtig. Wertvoller erscheint im Gesamtkomplex dieses historischen und künstlerischen Aufbaues die Tatsache, daß dieser Tintoretto in seiner malerischen Manifestation durch diese Arbeit restlos der Gegenwart zurückgewonnen ist, daß dieses herbe und schwere Schicksal eines Menschen, der durch seine Farbe Lichtbringer wie nur wenige seinesgleichen gewesen ist, nicht nur den Werdeprozeß seines Jahrhunderts erhellt, sondern als Symbol unserer eigenen ringenden Seele um letzte metaphysische Erkenntnisse wieder greifbar vor uns steht. Die kunsthistorische Detailarbeit und vergleichende Stilanalyse in Ehren — sie ist vielleicht sogar dank der Gemeinsamkeit zweier Augenpaare besonders gelungen — wichtiger ist, im Ganzen gewertet, die durchaus neue Tatsache der Persönlichkeit Tintorettos überhaupt, die diese Arbeit für uns zurückgewonnen hat. Schon die glänzend geschriebene Einleitung des Textbandes legt — von einigen durchaus unzeitgemäßen Seitenblicken auf Michel-

[1] Jacopo Tintoretto. Von Erich von der Bercken und August L. Mayer. I. Band Text, II. Band 212 Abbildungen. Verlag R. Piper & Co. München 1923.

Jacopo Tintoretto. Madonna mit Kind. Öl auf Leinwand.
Höhe 92, Breite 72 cm.
Detroit, Museum; vormals Bachstitz-Galerie, Den Haag.

Jacopo Tintoretto. Die Taufe Christi.

angelo pp. abgesehen — die ganze Fülle dieser meisterlichen Kunst im Sinne der Zeit, da sie erwuchs und im Geiste unseres Gefühls so absolut klar dar, daß dieses einmal erfaßte Leitmotiv fortan das inhaltreiche Buch nicht mehr verläßt. Problem bleibt das Werk. Aber dieses, blutvoll durchtränkt von den geistigen Strebungen der Zeit und zurückgeworfen auf den Urgrund geheimer Schöpfung, wird Aufschluß der Persönlichkeit und strahlt mit sonoren Tönen heute stärker denn je in unsere Gegenwart hinein.

Vielleicht sogar erhärtet Tintoretto wie wenige seinesgleichen den Satz von der ewigen Wiederkehr der Dinge (für den nämlich, der den geheimsten Untergrund dieses Oeuvre mit dem Verlangen unserer Jugend in Beziehung zu bringen vermag), vielleicht auch stellt man abschließend bei der 280. Seite jenes Buches fest, daß auch dieses Künstlerschicksal wie das eines Rembrandt letzten Endes durchaus europäisch gewesen ist im Sinne jenes fortschreitenden Zerfalls unserer Kultur, der durch Humanismus und Reformation eingeleitet wurde.

Stellt man sich aber schon auf den europäischen Standpunkt der Kunstgeschichte (und anderes bleibt uns für diese Zeit kaum übrig), dann darf man, gerade angesichts eines Jacopo Tintoretto dennoch der Zeit fluchen, die solche titanische Kraft in die Überlieferung einspannte und ihr das enge Gesichtsfeld abendländischer Tradition aufzwang. Nur wer die Fresken in San Rocco gesehen hat, die Krönung dieses Werkes waren, weiß, was mit solcher Feststellung gesagt sein soll. Noch eingeengt nämlich in die christliche Vorstellung eines legendaren Vorganges erzwingt sich dieser Tintoretto alle Jenseitigkeit des Schauens. Wohin wäre ein solches Gefühl gekommen, wenn es einmal — losgelöst von Mythologie, altem und neuem Testament und dem Porträt, ganz groß und frei mit den Mitteln ureigenster Vehemenz hätte gestalten können?! —

Tintoretto und das Barock: Für Kunsthistoriker, die nach Jahreszahlen rechnen, könnte dieser Meister der Lagune nur Repräsentant des Barock, vielleicht sogar stärkster Auftrieb desselben gewesen sein. Daß in seinem Werk der Geist der Gegenreformation erstmalig laut und vernehmbar anklingt — wie die Autoren des hier angezeigten Buches mit Recht vielsagend unterstreichen — hat in diesem Fall mit dem Barockproblem garnichts zu tun. Auch der Hinweis auf den „Naturalisten" Tintoretto erübrigt sich, ganz im Sinn jener Autoren, von selbst. Denn so wenig wie bei diesem Meister der Palette die Natur an sich Ausgangspunkt seines Schaffens gewesen, so wenig ist er letzthin Repräsentant jener typischen Barockmalerei, die immer nur am Dekorativen oder am Effekt haften bleibt. Ja, über den Standpunkt dieses Buches hinausgehend, möchte ich sagen, daß niemand so sehr wie Tintoretto bester Widerpart jener Schule bildenden Kunst der italienischen Barockmalerei gewesen ist, einfach wei die Wucht seines Pinsels befeuert war vom Drang, das Wesen der Dinge im transzendentalen Sinne zu ergründen, ähnlich etwa der Erscheinung eines van Gogh, der Kind unserer Zeit, niemals die Natur anders als im Geiste jener undurchdringlichen göttlichen kosmischen Gegebenheit erlebt hat. —

Wie bei Rembrandt, der vielleicht vielmehr Kind der Zeitströmung gewesen, ist Tintorettos Werk, fußend im Untergrund venezianischer Tradition, Protest gegenüber jener spießbürgerlichen Umgebung, die ihn zwar wie im Porträt zu Konzessionen nötigt, ihn aber niemals, selbst in den Anfängen nicht, der Konvention einfach überantwortet hat.

Konvention hätte in diesem Sinne höchstens die thematische Einstellung seiner Kunst sein können, ist sie — wie oben angedeutet — auch bis zu einem gewissen Grade gewesen. Aber welcher Abstand offenbart sich nicht zwischen der klaren Beschaulichkeit jener Kompositionen eines Bellini, Giorgione und Tizian, die sämtlich dem naturgegebenen Eindruck folgen (sie nicht minder reich und groß im Geiste ihrer Zeit durch Einfachheit der malerischen Tatsachen und die weich geführte Kontur ihrer Zeichnung) und den entfesselten, lichtgehöhten, von innerstem Lebensdrang geschüttelten Szenen eines Tintoretto. Der große Tragiker unter den Künstlern der venezianischen Lagune ist zweifellos des Färbers Sohn Jacopo gewesen — eine Feststellung, die rein äußerlich

auch durch den in dem hier angezeigten prachtvollen Werk ausgebreiteten Lebensumriß bestätigt wird — aber solche Tragik inneren Erlebens wäre letzten Endes nichtssagend wie die Melancholie eines irgendwie gearteten menschlichen Geistes, wenn nicht diese Belastung seelischer Art im Werk eines Tintoretto letzten Endes vielleicht überhaupt Erklärung seiner ganzen großen künstlerischen Leidenschaft gewesen wäre.

Man soll auch den Dingen der Kunst gegenüber niemals den Urgrund rein menschlicher Veranlagung vergessen. Noch immer sind die großen Tragiker der Kunstgeschichte — es sei erlaubt, in diesem Zusammenhang wieder an Rembrandt und van Gogh zu erinnern — die unvergänglichen Lichtbringer in der Malerei gewesen und daß Tintorettos ganzes malerisches Sinnen darauf gerichtet war, mit Hilfe seiner sprühenden Palette den unvergänglichen Sonnenzauber in seine Bilder hineinzuzwingen, seine Szenen innerlich reich und bewegt zu machen durch die Quelle des Lichtes, die bei ihm zum erstenmal an der Lagune das Auf und Nieder der Stunden erklingen läßt, macht dieses Oeuvre vornehmlich dem Geist unserer, durchaus auf Jenseitiges eingestellten Zeit so unbedingt sympathisch.

Was Überlieferung und Leben diesem Werk äußerlich an Fesseln auferlegen, war letzten Endes niemals wichtig genug, um dem eingeborenen Drang des Malers Zwang zu sein. Gerade dadurch, daß Tintoretto äußerlich durchaus der Überlieferung folgt und dem Geist seiner Zeit nachgibt, ist er im Sinne venezianischer Kunst nicht nur Fortsetzer und Vollender gewesen, sondern darüber hinaus, der eigenen schöpferischen Energie und seinem malerischen Ungestüm folgend, eine Tatsache von allergrößtem abendländischen Ausmaß geworden.

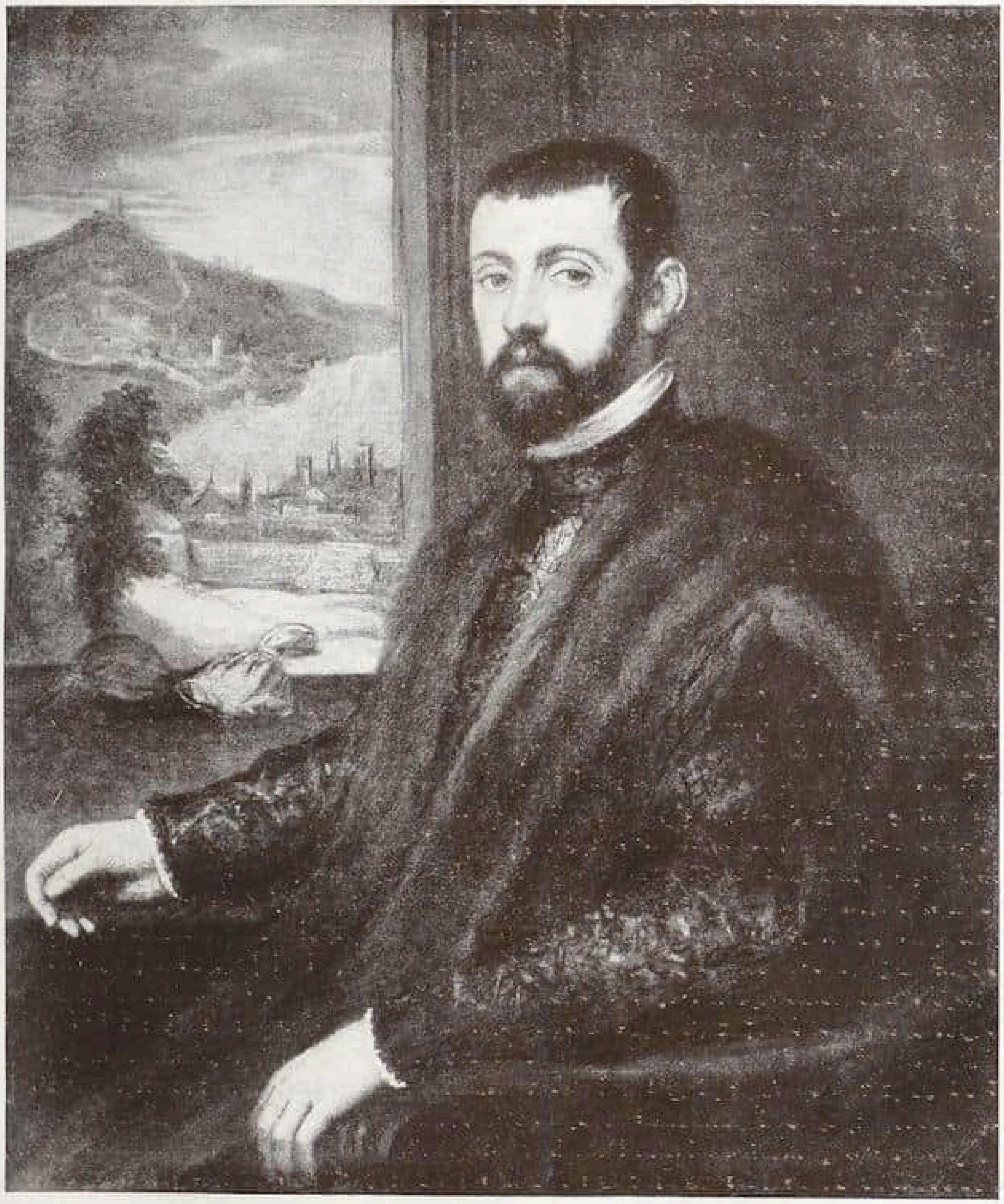
Dies erkannt und erklärt zu haben, ist nicht das letzte Verdienst auch des wundervollen hier angezeigten Tintoretto-Werkes, dessen Lektüre zu solchen Gedanken ganz von selbst anregen mußte.

Wie gesagt, der kunsthistorisch-philologische Apparat dieser Arbeit der beiden Autoren ist erstaunlich und die Gründlichkeit der Forschung in jeder Beziehung vorbildlich wie die Aufteilung des Themas selbst, dessen Durchleuchtung selbst da, wo es sich um rein philologische Dinge handelte, auch nicht einen Moment in langweilige Diktion verfällt. Immer ist die Darstellung von innen heraus durch das Gefühl des modernen Menschen befeuert und daß schließlich der Meister Tintoretto in solcher Formung zu einem künstlerischen Problem an sich wird, an dem die eigene Zeit ihr bestes und unerbittlichstes Kriterium erleben kann, gibt dem Werk zweier Kunsthistoriker durchaus den Stempel der Modernität.

Zusammenfassend aber sei als Probe jener angedeuteten geistigen Linie, der das Werk dieser beiden Autoren folgt, zu dem Thema Tintoretto folgendes Schlußwort des einführenden Kapitels wiedergegeben, das besser als alle Worte Grundmotiv der Gesamtarbeit geworden ist. Es heißt da:

„Fragt man aber nach all den Gründen, die heute wieder ein besonderes Interesse für Tintoretto erwecken, so ist es ohne Zweifel auch die seltsame Verbindung von Südlich-Klarem mit Nordisch-Geheimnisvoll-Schwerem, die uns anzieht; etwas von jenem undurchsichtig-zwiespältigen Wesen, das ihm selbst eigen ist, glaubt der moderne Mensch in den Schöpfungen des großen Venezianers wiederzufinden. Über die heiligen Geschichten hat der Meister einen märchenhaften Schimmer gebreitet und die italienische Schönheit ist nirgends so wie auf seinen Werken durchtränkt von einer geheimnisvollen Gewalt dunkler geistiger Mächte, von dem Ringenden, dem Aufwühlenden eines bis dahin unerhörten künstlerischen Temperamentes, von der Gewalt einer alles umfassenden, alles in ihren Bann ziehenden und unter ihren Geist zwingenden Persönlichkeit."

Die Fülle kunsthistorisch wichtiger Tatsachen aber, die diese Tintorettomonographie verschließt, mögen die hier beigegebenen Reproduktionen neuentdeckter Bilder des Künstlers erhärten, die nur einen kleinen Teil jener bis dahin unbekannten Werke darstellen, die die prachtvolle zweibändige Publikation des Piperschen Verlags erstmalig veröffentlicht hat.



Jacopo Tintoretto. Männliches Bildnis.

Großfürſt
Michael Pawlowitſch
(Bez.)

Großfürſt Nikolai
Pawlowitſch,
ſpäterer Zar Nikolai I.
(Bez.)

Bildnis einer
unbekannten Prinzeſſin.
Beſ.: Dr. Catzenſtein,
Hannover.

Prinz Georg von Oldenburg.
(Bez.)

Großfürſtin Katharina Pawlowna, Gemahlin
des Prinzen Georg von Oldenburg, ſpätere
Königin von Württemberg. (Bez.)

Miniaturen von Muneret.

Russische Miniaturen von Muneret

Mit einer Tafel — *Von PAUL ETTINGER-Moskau*

Auf der seitens der Kestner-Gesellschaft, Hannover, im Herbst 1918 arrangierten Sonderausstellung von „Bildnisminiaturen aus niedersächsischem Privatbesitz“ figurierte unter Nr. 601 das auf Elfenbein gemalte Porträt einer unbekannten Prinzessin aus dem Besitz des Sanitätsrats Dr. Catzenstein, welches die Signatur „Muneret 1810. S. petersbourg“ trug. Die Verfasser des Katalogs der genannten Ausstellung, wo diese Miniatur auch reproduziert ist, glaubten die Ortsbestimmung S. petersbourg mit einem Fragezeichen versehen zu müssen, wohl aus dem Grunde, weil bisher keinerlei Angaben über den Aufenthalt Munerets in der russischen Newahauptstadt vorlagen, wie denn überhaupt das Leben und Schaffen dieses keineswegs unbedeutenden Isabey-Schülers, von dem nicht einmal Vornamen, noch Geburts- und Sterbedaten bekannt sind, fast gar nicht erforscht ist. Andererseits ist die Bezeichnung S. petersbourg so deutlich, sogar auf der Abbildung zu lesen, daß ein Irrtum ganz ausgeschlossen erscheint, was mich bewog, die Muneretsche Malerei in der Moskauer Kunstzeitschrift „Sredi Kollektionierow“ zu reproduzieren. Ich zweifelte nicht, daß die Abbildung nebst meiner Notiz jedenfalls neues Material über die Beziehungen des französischen Künstlers zu Rußland zutage fördern würde, da auch sein sonstiges Oeuvre auf solche hinweist. Unter den Miniaturen, die Muneret im Pariser Salon zwischen 1804 und 1814 ausstellte, befanden sich nämlich, wie Leo Schidlof in seiner „Bildnisminiatur in Frankreich“ (1911) angibt, auch Porträts des Generals Henri de Jomini, der später in russischen Dienst trat, sowie der Gräfin Nesselrode, wohl der Gemahlin des späteren russischen Kanzlers Grafen Karl Wassiljewitsch Nesselrode.

Meine Erwartungen bestätigten sich in ganz unerhoffter Weise. In dem soeben erschienenen Maihefte der obengenannten russischen Zeitschrift teilt W. Makaroff, der Kustos des Palais und Museums zu Gatschina mit, daß sich daselbst vier signierte und zum Teil datierte Porträtminiaturen Munerets befinden, die aus der einstigen Sammlung der russischen Kaiserin Maria Feodowna, der Gemahlin Paul I. und geborenen Prinzessin von Württemberg, stammen. Dargestellt sind ihre Kinder — die Großfürsten Nikolai Pawlowitsch, nachheriger Zar Nikolai I. (datiert 1809), und Michail Pawlowitsch (datiert 1810), ferner die Großfürstin Katharina Pawlowna sowie deren erster Gemahl, der Herzog Georg von Oldenburg (gest. 1812). Sämtliche vier Bildnisse tragen die volle Unterschrift Muneret; unsigniert ist eine fünfte Miniatur, eine Variante des Porträts der Großfürstin Katharina Pawlowna, der Lieblingsschwester Alexander I. und späteren Königin von Württemberg, aber zweifellos ist auch dies eine Arbeit Munerets. Gleichzeitig bestimmt Markaroff auch die Bildnisminiatur aus der Sammlung des Sanitätsrats Catzenstein in Hannover. Es handelt sich hier um das Porträt der Großfürstin Anna Pawlowna, ebenfalls eine Tochter Paul I. und späteren Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, als welche sie 1840 Königin der Niederlande wurde. Gerade dieses Muneretsche Miniaturbildnis diente Henri Bennar als Vorlage für das gestochene Porträt der Großfürstin in seinem bekannten, 1817 herausgegebenen Album „Collection de vingt-quatre portraits de la Famille Impériale etc.“ Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die in Hannover aufgetauchte Miniatur einst zur Gatschinaserie gehörte und mit ihr ein Ganzes bildete.

Sollte es noch eines Beweises bedürfen, daß letztere wirklich auf russischem Boden entstanden ist, so kann die Tatsache, daß die Großfürsten Nikolai und Michail vor 1814 überhaupt nicht über die Grenzen Rußlands gekommen sind, als solche dienen.

Muneret gehört also nunmehr auf die Liste einer ganzen Reihe von fremdländischen Künstlern, die zur Zeit Alexander I. am russischen Hofe arbeiteten und deren Wirken bisher in der russischen Kunstliteratur gar nicht oder kaum gestreift wurde.

Sammlungen

Die Tätigkeit der amerikaniſchen Muſeen

Auf der vor kurzem ſtattgefundenen Jahresverſammlung der Association of American Art Directors wurde bekannt gegeben, daß zur Zeit nicht weniger als dreißig neue Muſeen in den Vereinigten Staaten in der Entſtehung begriffen oder eben eröffnet worden ſind. Rechnet man dazu, daß ſeit mehreren Jahren unter der Leitung der American Federation of Arts eine Art „Volkskunſthochſchule“ in Form von Wander-Ausſtellungen ſelbſt ganz kleine Orte aufſucht, ſo wird es klar, mit welcher Intenſität hier Kräfte an der Arbeit ſind, die von dem Wert, ja der Notwendigkeit künſtleriſchen Einfluſſes auf das Leben der Nation vollkommen durchdrungen ſind.

Sie alle wiſſen auch, daß es vor allem darauf ankommt, die heranwachſende Generation zu gewinnen, und deshalb findet man vielfach beſondere Veranſtaltungen für die Jugend, ſei es in Form eigener Jugend-Kunſtzentren, wie z. B. in Boſton oder in ſpeziellen Abteilungen innerhalb der Muſeen, wie es ſolche ja auch in den hieſigen öffentlichen Bibliotheken gibt. In ihnen werden ſogar Kinder von klein auf für Kunſtwerke intereſſiert.

Dieſes Land, das trotz ſeines Kommerzialismus und „Dollarismus“ einen geradezu erſtaunlichen Fonds von Enthuſiasmus und reinſten uneigennützigem Dienens für die Gemeinſchaft und die Zukunft aufweiſt (Eigenſchaften, die ja, merkwürdig genug, da und dort wenigſtens ſich gerade auch in ſeinen gewaltigen „Induſtriekapitänen“ regen und dieſe zu den großartigſten Stiftungen, freilich noch ſelten genug für die Kunſt, veranlaſſen), kann eben deswegen immer auf eine genügende Zahl von Perſönlichkeiten rechnen, die bereit ſind, auch gegen nur geringe Entſchädigung, Stellen einzunehmen, in denen ſie dieſem inneren Drange zu folgen vermögen. Und ſo zeigt es ſich, daß ſich unter den Muſeumsleitern und -beamten meiſt Leute befinden, die an Arbeitsfreude und Bewußtſein von der Bedeutung ihres Wirkens ihresgleichen ſuchen. Sie fühlen ſich nicht ſo ſehr als Verwalter eines Inſtitutes, noch weniger als Konſervatoren von Gegenſtänden, die, aus früheren Zeiten überkommen, nun aufbewahrt und geſchützt werden müſſen, nein, ſie ſind geiſtige Führer innerhalb ihrer Stadt.

So kommt es, daß die Tätigkeit der meiſten amerikaniſchen Muſeen eine erſtaunlich weite und rege iſt. Sie ſind eben Zentrum geiſtig-künſtleriſchen Lebens, und ſo manche haben auch z. B. muſikaliſche Vorführungen in ihr Programm aufgenommen. Dabei würde man fehlgehen, wollte man glauben, ſelbſt den großen Inſtituten wie dem Metropolitan Muſeum in New York oder dem Muſeum of Fine Arts in Boſton ſtünden unbeſchränkte Mittel zur Verfügung. Im Gegenteil! Obwohl gerade dieſe zwei Inſtitute als Ausnahmen eine ganze Reihe von bedeutenden Stiftungen zur Anſchaffung neuer Kunſtwerke ihr eigen nennen, ſind ſie gerade in ihren adminiſtrativen Einnahmen äußerſt beſchränkt, und doch ſollten dieſe die weitausgreifende und weitſchauende Tätigkeit, die erſtrebt wird, ſichern. So beruht ſie eben zu einem guten Teil auf dem Opferwillen der Beſten der Nation, der höchſte Anerkennung verdient.

Um das Bild der Tätigkeit hieſiger Muſeen an konkreten Beiſpielen vorzuführen, was ja am leichteſten verſtehen läßt, welche Rolle dieſe Inſtitute im Haushalt der Städte und der ganzen Nation ſpielen, ſei hier etwas näher auf das New Yorker Metropolitan Muſeum als das größte der Staaten eingegangen und ſodann auf das Detroiter Institute of Arts als einer von reinſtem Idealismus geleiteten Anſtalt in einer der großen Provinzſtädte, das für uns Deutſche auch noch durch die Verbindung, die es mit Dr. W. R. Valentiner unterhält, und den Umſtand, daß es durch den Ankauf von neueſter deutſcher Kunſt eine die gewöhnlichen Grenzen weit hinter ſich laſſende Anteilnahme am internationalen Kunſtleben gezeigt hat, naturgemäß beſonderes Intereſſe für Deutſchland beſitzt.

Zum Schluß ſeien dann kurz noch mehrere andere Muſeen mit ihren Neuerwerbungen während des vergangenen Jahres angeführt.

Im Metropolitan Muſeum, New York, gab es während des zweiten Teiles des Dezember, im Januar, Februar und März u. a. die folgenden vollkommen freien Vorträge und ſonſtige Veranſtaltungen:

17. Dezember: Das Muſter in Gegenſtänden des täglichen Lebens.

23. Dezember: Römische Kunst: Möbel.
24. Dezember: Musikalische Vorführung der Viola d'amour und des Contrabasses.
30. Dezember: Mittelalter im Lichte der vorhergehenden Epoche.
31. Dezember: Innenarchitektur: Italien.
6. Januar: Fortsetzung des Vortrages über das Mittelalter.
6. Januar: Orchester-Konzert und Konzertbesprechung.
7. Januar: Innenarchitektur: Frankreich.
13. Januar: Bedeutung der Renaissance.
13. Januar: Orchester-Konzert und Konzertbesprechung.
14. Januar: Innenarchitektur: England.
17. Februar: Italienische Malerei: Venedig und Norditalien.
18. Februar: Der Geist der amerikanischen Kunst: europäische Einflüsse.
24. Februar: Italienische Gärten.
25. Februar: Der Geist der amerikanischen Kunst: Das Entstehen einer Schule.
3. März: Italienische Gärten (Fortsetzung).
3. März: Orchester-Konzert und Konzertbesprechung.
4. März: Der Geist der amerikanischen Kunst: Schlußfolgerungen.
10. März: Jacob van Ruisdael (Vortrag für Taubstumme).
10. März: Französische Architektur: Frührenaissance, Lescot und De L'Orme.
10. März: Orchester-Konzert und Konzertbesprechung.
11. März: Was die Kunst der Bühne gegeben hat.
17. März: Französische Architektur: Vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Klassizismus.
17. März: Orchester-Konzert und Konzertbesprechung.
18. März: Was die Kunst der Stadt gegeben hat.

Daneben fanden statt: regelmäßige „Galerievorträge" an jedem Samstag und Sonntag; eine „Übersicht über die Geschichte der Malerei" jeden Samstag; „Kunststunden für Kinder" wöchentlich einmal und sozusagen praktische Seminare für Kunstgewerbler, Ladnerinnen usw., in deren Händen zum guten Teil der Geschmack des großen Publikums liegt.

Sodann veranstaltet das Museum während der Saison eine ganze Reihe besonderer Ausstellungen, in denen es von den bedeutendsten Sammlern hervorragende Gegenstände geliehen bekommt. In diesem Jahre gab es eine fast überwältigend schöne Ausstellung frühchinesischer Landschaftskunst und gegenwärtig findet noch über den Sommer hinaus eine überaus reiche Ausstellung italienischer Renaissancekunst statt, zu der u. a. Pierpont Morgan das Porträt eines jungen Mannes von A. del Castagno und sein herrliches Ghirlandajobildnis der Giovanna Tornabuoni (aus der Rodolphe Kannsammlung), Otto M. Kahn sein Botticelliporträt des Giuliano de' Medici und seinen Heiligen Georg von Carpaccio, Michael Friedsam einen Cosimo Rosselli geliehen haben.

Von großer praktischer Bedeutung war auch wieder die Jahresausstellung einheimischen Kunstgewerbes, die dazu bestimmt ist, den Geschmack zu erhöhen und zu läutern, zu welchem Zwecke die Abteilung dekorativer Kunst auch ganz besonders gepflegt und Interessenten zugänglich gemacht wird. So hat das Museum jetzt auch eine besondere Abteilung für modernes Kunstgewerbe eingerichtet, für das aus einer eigenen Stiftung Anschaffungen gemacht wurden.

Von wichtigen Neuerwerbungen seien genannt: Ein griechisches Bronzepferd, ca. 470 v. Ch., von herrlicher Modellierung und kühnem Schwung, von noch stilgebändigtem Realismus; eine spanisch-arabische Elfenbeinbüchse von großer Seltenheit, aus dem Jahre 999 n. Chr., für den Vezier Abu-al-Mutarrif angefertigt; Kopf eines bärtigen Mannes von P. P. Rubens, früher in der Martiussammlung in Kiel; eine „Madonna mit Kind" von A. van Ouwater; zwei seltene alte asiatische Teppiche, ein Geschenk des Mr. James F. Ballard, der eine das Produkt der seldschukischen Türken (nur drei dieser Art sind in öffentlichen Sammlungen bekannt), der andere mit dem Wappen Tamerlains, des Eroberers; eine Reihe von Blättern des Meisters E. S. (Dubletten aus den Schätzen der Albertina), von Montegna, Schongauer, Dürer, Rembrandt u. a.; eine italienische Pferderüstung aus dem alten Schloß Collalto in Norditalien; eine Bodhisattvastatue aus der Yun-Kang Tempelgrotte bei Peking (Weiperiode); ein „Stierkampf" von Goya.

Zur Aufnahme der reichen Schätze frühamerikanischen Kunstgewerbes, vornehmlich Möbel, wird auf Kosten des Präsidenten des Museums. M. Robert de Forest und seiner Gattin, ein neuer Flügel gebaut, der auf zwei Millionen Dollars veranschlagt ist. Und die Stadt New York, die das Museum jährlich mit einer, freilich ungenügenden Summe zur Deckung seiner Verwaltungsausgaben unterstützt, hat jetzt endgültig beschlossen, zum Bau eines weiteren Flügels die Summe von etwa einer Million Dollars zu bewilligen. In diesem Flügel werden Teile der klassischen Sammlung, sodann die berühmte Altmankollektion und die Kupferstichabteilung untergebracht werden: Auf diese Weise wird das schnell wachsende Museum wieder etwas Raum zum Atmen bekommen.

* * *

Für das Detroiter Institut of Arts wird zur Zeit ein würdiges Heim errichtet, das in etwa zwei Jahren beendet sein soll. In ihm wird die Aufstellung der Kunstwerke nach Ländern angeordnet sein, und zwar so, daß je ein

oder mehrere Räume die gesamte Kunst: Gemälde, Skulpturen usw. des betreffenden Landes in gefälliger und charakteristischer Zusammenstellung vorführen werden. Man hat diese Anordnung bereits im alten Heim erfolgreich versucht, worüber Dr. Valentiner im Bulletin des Museums (für Januar) berichtet.

Auch im Detroiter Museum fanden Konzertveranstaltungen statt und ebenso Kunststunden für Kinder im sogenannten Kindermuseum.

Aus den zahlreichen Vorträgen, die das Interesse des Publikums am Institut und der Kunst im allgemeinen rege erhalten sollten, seien hier nur erwähnt:

„Die Kunst der Niederlande"; „Japan"; „Altsiena und sein Jahresrennen"; „Alt- und Neuathen"; „Die Persönlichkeit in Bauten". Einige dieser Vorträge wurden für bestimmte Vereine gehalten, die auf diese Weise in nahen Kontakt mit dem Museum geraten, eine sehr kluge Politik. Das Museum veranstaltet auch eine größere Zahl von Ausstellungen moderner Kunst, z. T. Kollektivausstellungen einheimischer und ausländischer Künstler usw., wie es auch viele andere Museen in der Provinz tun, während das Metropolitan Museum in New York diese Tätigkeit — nicht jedem zum Gefallen — den Kunstsalons und Künstlervereinigungen überläßt.

Das Institut hat das Glück, in seinem Präsidenten Mr. Ralph H. Booth nicht nur einen kunstbegeisterten Mann, sondern zugleich auch einen eroberungsfreudigen Sammler großen Stiles zu besitzen, der seine Kollektion dem Museum als Leigabe überlassen hat.

Das Institut selber erwarb oder erhielt u. a.: Eine „Kreuzigung" von Rueland Frueauf (Donor Mr. Booth); einen griechischen Torso: weibliche Gewandstatue aus der Zeit unmittelbar vor Phidias, offenbar als Brunnenfigur gedacht; ein Frauenporträt von Hodler, ein Porträt des Prof. von Hoesslin von F. Duveneck aus seiner Münchner Zeit und eine ganze Reihe von Gemälden und Skulpturen der jüngsten Deutschen.

Das Institut, wie leider so viele der amerikanischen Museen in der Provinz, leidet aber an großem Geldmangel zur Anschaffung neuer Kunstwerke. Daß das in einer Stadt der Fall ist, in der u. a. ein Henry Ford lebt, der eine Jahreseinnahme von ungefähr 100 Millionen Dollars haben soll, ist allerdings erstaunlich. Ford aber kümmert sich um Kunst nicht. Für ihn ist sie nur eine Spielerei, gut für müßige Stunden. Und solche kennt er nicht und mag sie bei andern nicht leiden. Viele seiner Art denken hierzulande noch so, und es wird noch viel Zeit und Mühe kosten, ihnen klarzumachen, welche lebenspendenden Kräfte in der Kunst stecken und daß ihre Reichtümer ihnen Pflichten, auch gerade auf diesem Gebiete, auferlegen.

So muß zunächst die große Leihausstellung der Booth-Sammlung im Institut den Platz wichtiger eigener Neuerwerbungen einnehmen. Es steht zu hoffen, daß in dieser Stadt reicher Männer dies bald anders werden wird. Über die Booth-Sammlung schreibt Dr. Valentiner im Bulletin des Museums (Märznummer) eine sehr interessante, von Illustrationen begleitete Abhandlung und führt als Neuerwerbungen u. a. eine Madonna mit Kind von Giovanni Bellini und eine andere von Tintoretto an, die aus der Bachstitzgalerie stammt. Zwei weitere bedeutende Ankäufe sind Bildnisse von Bernhard Striegel.

* * *

Das Chicago Art Institute erwarb einen Henri Matisse „Frau am Fenster", eines der wenigen modernen Werke, die bisher ihren Weg in öffentliche Sammlungen hierzulande gefunden haben. Jedoch gelang es sogar, für die Stadt im Fernen West, Portland-Oregon, eine moderne Landschaft, „Der Nadelbaum", von A. Derain für deren Museum anzuschaffen und auszustellen mit der betonten Absicht, sie solle dort die Lehre der neuen Kunst künden helfen!

Das Chicago Art Institute empfing eine Stiftung von einer halben Million Dollar aus dem Nachlaß des verstorbenen Clyde Mitchell Carr. Die Zinsen des Kapitals dürfen aber nur zum Ankauf von Gemälden verwandt werden.

* * *

Das der Harward Universität in Cambridge bei Boston angegliederte Fogg Museum, dessen Spezialität Primitive sind, und das unter der Leitung des bedeutenden Sammlers Mr. Sachs steht, meldet als Hauptgabe während der Saison ein romanisches Marmorkapitäl mit der vorzüglichen Darstellung des mit dem Löwen kämpfenden Simson. Es stammt aus der Cathedrale Nôtre-Dame in Avignon.

* * *

Das Worcester Art Museum hat seit einiger Zeit eifrigst nach Neuanschaffungen Ausschau gehalten. Dieses Jahr wurden seinen Sammlungen u. a. hinzugefügt eine „Magdalena" von El Greco aus dem Jahrzehnt 1584—94; ein Frauenbildnis von Lorenzo Lotto; eine „Madonna mit Kind" von Guido da Siena; das Bildnis eines Musikers von Moroni; eine Kreuzigung von Bonaventura Berlinghieri Lucca. Eine Anzahl dieser Werke sind Stiftungen. Mr. Henniker-Heaton, der rührige Direktor des Museums, hat einen neuen, von ihm verfaßten Katalog der Museumssammlungen herausgegeben.

* * *

Das Boston Museum of Fine Arts hat während der Saison zwei bedeutende Schenkungen erhalten: den größeren Teil der Gemäldesammlung des Mr. und der Mrs. Henry Sherman, der Werke italienischer Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts sowie solche der niederländischen und spanischen Schule enthält; und sodann die 6000 Drucke zählende Sammlung

japanischer Holzschnitte allererster Qualität der zwei Brüder Spaulding. Beide Sammlungen aber werden erst später in den Besitz des Museums übergehen. Dann wird die Museumssammlung japanischer Holzschnitte unzweifelhaft die umfassendste und hervorragendste öffentliche Kollektion auf diesem Gebiete sein. Das Hauptereignis des Jahres war die Aufstellung eines sehr bedeutenden katalanischen Freskos (24×22 Fuß groß) aus dem 12. Jahrhundert, für das man eine besondere kleine Kapelle mit gewölbter Decke gebaut hat, um das Werk in seiner ursprünglichen Aufstellung zu zeigen. Es stammt aus der kleinen Kirche Santa Maria de Mur am Fuß der Pyrenäen, nicht weit von Andorra, und stellt Christus, thronend in der Mandorla dar, von den Zeichen der vier Evangelisten umgeben. Darunter in einem Fries die zwölf Apostel und darunter, leider stark beschädigt, Szenen aus dem Leben Christi. Das gewaltige Fresko war vor zwei Jahren für das Museum erworben und nach Amerika gebracht worden. Die verhältnismäßig kleine Abteilung primitiver Kunst dieser Sammlung ist durch diesen Zuwachs ganz bedeutend gestärkt worden.

Von anderen Neuanschaffungen seien nur eine Anzahl altdeutscher Schwarz-Weißblätter erwähnt, u. a. Blätter des Meisters E. S., Schongauer und anderer.

* * *

Das City Art Museum in St. Louis erwarb u. a. auf der Carusoauktion mehrere Limoger Emaillen. In seinen Räumen stellte während der Saison die Bachstitzgalerie ihren einzigartigen Ganymedschmuck und andere antike Schmuckstücke sowie Glas und auch Gemälde aus. Das allgemeine Interesse war ein sehr starkes, und es dürften einige der ausgestellt gewesenen Gegenstände für das Museum angekauft werden.

* * *

Das Cleveland Museum of Art wurde um ein Terracottarelief „Die Samariterin am Brunnen" von Giovanni della Robbia, eine französische Steinstatue der Madonna mit Kind aus dem 14. Jahrhundert und eine italienische Holzstatue der Madonna mit Kind aus demselben Jahrhundert, alles Stiftungen von Freunden des Museums, bereichert.

* * *

Dem Minneapolis Institute of Arts überwies Mr. J. R. van Derlip ein bedeutendes Beispiel der Kunst Peruginos, eine „Geburt", signiert und datiert 1492, die er in Rom gekauft hatte.

* * *

Das Pennsylvania Museum, Philadelphia, erhielt als Gabe den Terrakottakopf einer Bodhisattvastatue der graeco-buddhistischen Periode von außerordentlicher Feinheit der Züge.

Ein längst im Besitz des Museums befindliches Gemälde, die Anbetung der Könige darstellend, das bisher keinem bestimmten Meister zugefügt war, stellte sich nach seiner Reinigung als ein unzweifelhafter Pieter Breughel der Ältere heraus. Dr. Bye, Vorstand der Gemäldeabteilung, wird nach diesem von ihm gemachten „Funde" nun weitere in den Magazinen des Museums befindliche Gemälde durchgehen.

* * *

Das Brooklyn Museum veranstaltete auch in diesem Jahre wieder eine Reihe bedeutsamer Ausstellungen ausländischer Kunst, von denen nur an die russische erinnert sei.

Ganz einzigartig für hier war die Ausstellung seiner neuerworbenen großen Kollektion von Negerkunst, meist aus dem belgischen Kongo.

* * *

Die Memorial Art Gallery in Rochester konnte als Gabe eine Madonna mit Kind von Patinis ihrer Sammlung zufügen.

* * *

Die Rhode Island School of Design in Providence hat ein französisches Elfenbeindiptychon aus dem 13. Jahrhundert von außerordentlicher Feinheit der Arbeit erworben, das das Leben Christi in vier Paneelen darstellt. Es stammt aus der Alfid Maudsleysammlung in England.

* * *

Das Dayton (Ohio) Museum of Arts hat eine „Leihbildergalerie" eingeführt, die sich so volkstümlich wie eine Leihbibliothek erweist. Für ihre Zwecke stehen zunächst 30 kleinere Bilder zur Verfügung, die auf bestimmte Zeiten ausgeliehen werden. Eine Anzahl Künstler haben sich bereit erklärt, zu kleinen Preisen eines ihrer Werke für diese Leihgalerie herzugeben. Das ist zugleich auch klug gehandelt, denn eine bessere Reklame läßt sich wohl kaum denken.

* * *

Unter den oben erwähnten 30 im Entstehen begriffenen oder soeben eröffneten Galerien befinden sich die seit kurzem dem Publikum zugänglich gemachte Freer Art Gallery in Washington, die vor allem eine großartige Sammlung fernöstlicher Kunst umschließt; sodann eine besondere Whistler gewidmete Abteilung, zu der auch sein berühmtes „Pfauenzimmer" gehört, das hier wieder errichtet worden ist, und eine solche ausgesuchter Werke anderer amerikanischer Maler; und ferner die von Dr. A. Barnes in Merion, einer Vorstadt Philadelphias, mit einem Kapital von sechs Millionen gestiftete Barnes Foundation, die ganz und gar lebendiger Kunst gewidmet ist. Diese Sammlung enthält bereits reiche und erstrangige Schätze der modernen Schulen, vor allem sind Renoir, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Degas, Matisse, Picasso vertreten. An deutsche Künstler hat Dr. Barnes offenbar noch nicht gedacht. Vielleicht wird ihn die für Oktober in New York geplante von

Dr. Valentiner arrangierte große moderne deutsche Kunstausstellung in den Anderson Galleries zum Erwerb einiger Werke reizen, um so seine Sammlung auszurunden, die an Großartigkeit des bereits Erreichten und des Geplanten auf dem Gebiete moderner Kunst wohl einzig in der Welt dasteht. Die treffliche Kunstzeitschrift „The Arts" (New York) veröffentlichte in ihren Januar- und Februarheften dieses Jahres einen reichillustrierten Aufsatz über die Sammlung aus der Feder ihres Herausgebers Forbes Watson Das Gebäude für die Barnes Foundation, von einem „heiligen Hain", einem „Arboretum" umgeben, ist zur Zeit im Bau begriffen.

Kürzlich eröffnet wurde auch das Baltimore Museum of Art, das zunächst nur in einem geliehenem Heim, einem alten schönen Stadthaus, untergebracht ist. Mit seiner Eröffnung hat die große und reiche Stadt Baltimore das Schandmal von sich entfernt, wohl die einzige Stadt ihrer Größe und Bedeutung zu sein, die kein Museum ihr eigen nannte. Die Mittel des Museums sind freilich sehr beschränkt und seine Schätze noch sehr gering an Zahl. Die Leiterin des Museums, Miß Florence N. Levy, Herausgeberin des amerikanischen Kunstalmanachs, hat aber die vornehmen alten Räume dazu benutzt, die vorhandenen Werke anheimelnd und vorteilhaft zur Aufstellung zu bringen.

Von Neustiftungen wurden letzthin noch bekannt die des verstorbenen Mr. G. W. Smith in Springfield-Mass, der neben seiner Kunstsammlung dem im Entstehen begriffenen Art Museum seiner Stadt ein Kapital von einer halben Million Dollar hinterläßt; und die des Kaufherrn Louis Bamberger in Newark bei New York, der auf ein von der Stadt frei zu stellendes Gelände einen Museumsbau von etwa einer halben Million Dollar zu errichten sich bereit erklärt hat. Das Museum, dessen Leiter, Mr. Dana, zur Zeit die deutsche Kunstgewerbeausstellung als erste deutsche Veranstaltung nach dem Kriege in seinem Institute vorführte, ist zur Zeit schlecht und recht in einem Teil des öffentlichen Bibliothekgebäudes untergebracht.

So rührt es sich in diesem großen Lande aller Ecken und Enden, und wenn seine Museen auch nicht gerade die seit etwa zwei Jahren des niedrigen Kunstmarktstandes wegen so günstige Gelegenheit, zahlreiche wertvolle Werke selbst erster Meister zu geringen Preisen zu erwerben, irgendwie voll auszunutzen vermocht haben, so liegt das nicht an ihren Leitern, sondern eben an dem Umstand, daß in den Kreisen, die Mäcene im großen Stile in genügender Zahl abgeben sollten, doch noch immer zu wenig Verständnis für die Bedeutung der Kunst und die zum Wohl der Allgemeinheit so überaus wichtigen Funktionen von Instituten, wie den Kunstmuseen, besteht. Aber auch das wird sich ändern. F.

Neuerwerbungen der Berliner Museen

Die plastische Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums konnte aus der allmählich zur Auflösung gelangenden Sammlung Benoit Oppenheim unlängst eine französische Madonnenstatue der Mitte des 14. Jahrhunderts erwerben, die in ihrer vornehmen Geschlossenheit und klassischen Reife, bei ihrem außergewöhnlich guten Erhaltungszustand berufen erscheint, ein Mittelpunkt dieser Abteilung zu werden. Ferner brachte sie die Holzstatue eines erst neuerdings wieder erkannten bayrischen Rokokomeisters, des F. A. Hiernle, in ihren Besitz. Die Gemäldesammlung kaufte eine römische Landschaft von Paul Bril an.

Der Liebermannsaal des Kronprinzenpalais erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch eine schöne Vorarbeit zu der „Freistunde der Amsterdamer Waisenmädchen" des Städelschen Instituts. Das Bild kommt aus dem Besitz v. Bodes und ist 1876 gemalt.

Dem Schloßmuseum wurde ein Porzellanleuchter aus dem Toilettenservice in Schloß Sanssouci geschenkt, eine Arbeit der Berliner Manufaktur um 1780.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Bereits im April hatte die Nationalgalerie eine kleine Ehrung Hagemeisters veranstaltet. Jetzt räumt sie dem märkischen Altmeister den Hauptsaal ein und bringt aus seinen eigenen Beständen 26 umfängliche Gemälde ans Licht. Ich kann mich auf einen seinerzeit (Heft 7) berichteten Eindruck berufen, um nur Einiges zu ergänzen. Die Ausstellung umfaßt Werke seit 1892 bis heute, ist aber doch nicht umfassend, weil im Thema der Bilder eng begrenzt. Eine aus Privatbesitz zusammengebrachte repräsentative Ausstellung bleibt vorerst noch Wunsch. Aber die Gabe der Nationalgalerie ist angetan, diesen Wunsch zu stärken, und die Wirkung ist gerade durch die thematische Beschränkung sehr geschlossen. Neben sieben Varianten des Wellenmotivs, eine immer frischer und überzeugender als die andere, sieht man Küstenlandschaften mit kahlen Bäumen, schilfumflochtene Seen mit flatternden Vögeln, tote Rehe u. s. f. Nur vorübergehend beirrt eine gewisse Trivialität der Seerosen, Abendröten usw., dann überwindet die leichte Gewobenheit und unerschöpfliche Farbigkeit der Faktur jeden leidigen Anklang des Motivischen an billige Stimmungsmalerei. Man findet nicht leicht ein Ende, die Lockerheit des Fleckenspiels, die Polyphonie und reiche Modulation der Palette auszukosten. Der Schwung des Ganzen beglückt ebenso wie das bunttonige, flockige Geschupp der Blätter, das zarte, vibrie-

rende Maschenwerk des Gezweigs, das delikate, schwebende Mosaik der Reflexe. Wie leicht haftet der Schnee am Zweige, wie tänzeln an dünnen Stilen die Birkenblätter, wie wippen die Schilfhalme in der lichten Wärme des Teichwinkels! Alles ist Weben und Sichregen, Alles getaucht in irisierenden Schimmer; die Flecken taumeln gleich Faltern im Raum, so pastos sie gesetzt sind. Wie Gefieder eines raren Vogels ist jede Stelle dieser Leinwände gewirkt, zumal die Laubhimmel und der Waldboden. Falbe, türkisene, rosige Lichter durchschmelzen die glattgestrichenen Pigmente. Der große Zug der mächtig gekehlten, im Wind geballten Wogen lebt jedoch auch in stilleren Stücken und lenkt immer wieder den Blick vom Einzelschönen aufs Ganze. Es ist eine kraftvolle und doch süße, eine überschießende und doch sachte Kunst, ein bestes Kapitel des deutschen Impressionismus.

* * *

Die Galerie Möller fesselt durch Aquarelle und Holzschnitte des herrlichen Christian Rohlfs. Immer wunderbarer und immer überzeugender blüht diese aus Ehrwürdigkeit und Spontaneität, aus tiefem Humor und sinnlicher Glut erwachsene Gestaltungskraft auf. Da ist ein Stück Rhododendron, einfach und klar auf die Fläche gestellt, ein tiefdurchrauschtes, von innerer Rhythmik durchpulstes, Duft und Musik ausströmendes Bild, — dort eine „Waldlichtung", deren Örtlichkeit kaum erkennbar ist, indem nur die Geister des Hellen und des dämmrigen Schattens, des Himmels und des Bodens ein märchenhaftes Tupfenspiel austragen. Burleskes steht neben Mystischem, Legende neben Vitalität. Ein stets urwüchsiges, stets dämonisches, stets leise glühendes Temperament entzündet neu zu jedem Blatt die Phantasie, beschwingt ohne Erlahmen die Hand. Nichts von Schema, Begnüglichkeit oder Verknöcherung kommt gegen diesen Tanz schöpferischer Kräfte in Rohlfs auf. Aber genug davon, und statt aller unzulänglichen Apostrophe nur den dringenden Wunsch vorgebracht nach einer umfassenden Rohlfs-Schau. —

Die Galerie Flechtheim widmete Alfred Kirstein (1863—1922) eine Gedächtnisausstellung, ohne doch wohl dieser zweifellos sucherischen, eigenwilligen, aber schließlich unbegnadeten, in allem Trachten unfrei und aufgemacht wirkenden Malerei damit das Tor posthumer Geltung und Auswirkung geöffnet zu haben. Sie liebt in auffälliger Weise Greifgesten der Bäume wie zackig über gelbe Lichtflächen hinfingernder Schatten, liebt stracke Tiefenwege und karg summierende Umrisse. In alledem wie auch in primitiven Färbungen ein Stück phantastischer Energie, gewiß, — aber kaum je über die Tapete hinausreichend. Die Tiefendimension füllt sich so wenig mit Raum, wie die farbige Fläche mit Glut und Dehnung. Klimtisches verdirbt an Matisse gebildete Grundlagen; eine musternde Neigung mit Streifungen, Marmoriereffekten, dekorativen Schematisierungen macht auch Traumhaftes zum Effekt. —

Zu den Buchläden mit Ausstellungsehrgeiz gesellt sich die Utopia-Buchhandlung, die Photographien von A. Renger-Patzsch nach Blumen und exotischer Kunst auslegt. Die letzte Formenklarheit und Verdeutlichung der Materie und seiner spezifischen Oberfläche lassen diese technisch nicht allzu feinen Bilder vermissen. Vor allem gibt es viel störende, bleiern-tote Flächenränder und die Lichtführung ist nicht immer glücklich. Trotzdem sind Treffer dabei, denn der Verfasser weiß die Objekte eigenartig zu fassen, zumal Pflanzenteile mit künstlerischem Blick und ornamentaler Phantasie herauszugreifen. Jedenfalls ist es ihm als Verdienst anzumerken, das leider so vernachlässigte Gebiet der Stillebenphotographie in sachlicher, die tektonischen und kubischen Werte betonender, das Strukturliche der Pflanze über ihre Lieblichkeit stellender Gesinnung neu betreten zu haben. Vor allem Gräser, einzelne Blätter, Kakteen usw. sind dabei zuweilen ausdrucksstark und formal sehr interessant zur Ausprägung gelangt. Man sollte einmal versuchen, durch eine gute Photographien-Ausstellung mit Pflanzen-, Maschinen-, Geräte usw.-Aufnahmen diesen durchaus vollwertigen Zweig der bildenden Kunst zu kräftiger Entfaltung zu bringen. — Was an Prägnanz und Tonschönheit der Photograph zu geben vermag, erwiesen besser die Nachbildungen ägyptischer Kunstwerke, die die staatliche Bildstelle verlegt und ausgestellt hat. Zumal die Reliefs bleiben in der Reproduktion keinen subtilsten Reiz des Lineaments und der flachen Wölbung schuldig und sind in diesen unübertrefflichen Blättern um kein Geheimnis des mimischen Ausdrucks oder des alten Steinmaterials gebracht.

Willi Wolfradt.

Die China-Keramik-Ausstellung in Frankfurt a. M.

Nicht nur für die Sammler ostasiatischer Kunst, sondern für alle Kunstfreunde schlechthin bedeutet die von Prof. Robert Schmidt, dem Direktor des Frankfurter Kunstgewerbemuseums, mit einem erstaunlichen Wagemut zusammengebrachte Ausstellung eine ungewöhnliche Tat, über deren Tragweite sich niemand wird täuschen können, der jetzt Gelegenheit hat, an Hand des nun vorliegenden Katalogs die Leistung als solche abzumessen. Seit jener ostasiatischen Ausstellung der Kestner-Gesellschaft in Hannover, die im ganzen auch die chinesische Keramik gut repräsentierte, ist die Frankfurter Kunstschau, die noch bis Ende September dauert, sicher auf lange hinaus die wertvollste Sonderausstellung auf dem Gebiet der ostasiatischen Kunst. Und daß sie sich von vornherein nur auf das Gebiet

der Keramik Chinas (mit einer Abteilung Korea) konzentrierte, macht ſie für dieſes ſo wichtige Kapitel zu einer Fundgrube wertvoller Erkenntniſſe und Feſtſtellungen. Zumal man den reinen Geiſt chineſiſchen Kunſtſchaffens wohl nirgend ähnlich klar erfaſſen kann wie gerade angeſichts der keramiſchen Entwicklung, die trotz aller Zwiſchenfälle und Schwankungen einen ununterbrochenen Aufſtieg während mehr als anderthalb Jahrtauſenden erkennen läßt. Heute freilich wendet ſich unſer Intereſſe vor allem den Erzeugniſſen der frühen Epochen von Han bis incl. Sung, bzw. Yüan zu, weil gerade dieſe Dinge unſerem modernen Gefühl beſonders entgegenkommen. Und ſo iſt es nicht das geringſte Verdienſt der Frankfurter Ausſtellung, daß ſie in erſter Linie der eigentlichen chineſiſchen Frühkeramik gerecht geworden iſt, von der man in Deutſchland vor rund zwanzig Jahren ſo gut wie gar nichts gewußt hat, als die damals neu in Europa einſetzende Sammlerleidenſchaft faſt ausſchließlich dem Porzellan der K'anghi-Zeit zugewendet war und damit gewiſſermaßen der großen Tradition des 18. Jahrhunderts folgte.

Im ganzen zeigt die Frankfurter China-Ausſtellung, über die an dieſer Stelle aus fachkundiger Feder in Kürze ein illuſtrierter Beitrag folgen ſoll, rund 1240 Nummern, d. h. einen erſtaunlichen Reichtum an Material, der immerhin überraſchen muß, wenn man daran denkt, daß die überwiegende Mehrzahl dieſer Gegenſtände deutſchem Privatbeſitz entſtammt. Daß es überhaupt möglich war, in ſolchem Umfang deutſchen Privat- und auch Muſeumsbeſitz für die Zwecke der Ausſtellung zu mobiliſieren und oft von weither in Frankfurt zu vereinigen, iſt doppelt beachtenswert angeſichts des großen Riſikos, dem die zum Teil unerſetzlichen und höchſt zerbrechlichen Gegenſtände auf dem Transport ausgeſetzt waren. Auf der anderen Seite aber beweiſt gerade dieſe Tatſache wieder einmal ſchlagend, daß ein wirklich opferbereiter, tatkräftiger Muſeumsdirektor auch heute noch in Deutſchland für eine gute Idee mit Erfolg werben kann, was zweimal unterſtrichen werden muß, denkt man auf der anderen Seite an die Zufallsklitterung, mit der etwa Herr Juſti in der gleichen Zeit ohne Opferfreudigkeit ſeine „große" Corinth-Ausſtellung in Berlin zuſammengebracht hat. Robert Schmidt freilich war klug genug, für ſeine Idee von vornherein das reiche Frankfurter Sammlertum mobil zu machen und einen Teil dieſer Herren, in erſter Linie Alfred Oppenheim und Karl Bacher, zur praktiſchen Mitarbeit heranzuziehen. Er ſchuf auf dieſe Weiſe organiſatoriſch einen Unterbau, der ihm ſicher auch zur Genüge materielle Garantien bereitſtellte, ohne die ein ſo koſtſpieliges Unternehmen nie hätte verwirklicht werden können. Sichtbarſter Ausdruck all ſeiner monatelangen Arbeit iſt zunächſt der kürzlich erſchienene Katalog dieſer Ausſtellung (im Verlag Englert & Schloſſer, Frankfurt a. M.), der ſich mit einer Großartigkeit repräſentiert, die an durchaus vorkriegsgemäße Möglichkeiten erinnert. Auf beſtem Papier, buchtechniſch vorbildlich gedruckt, wird dieſes Buch mit ſeiner Fülle von z. T. farbigen Wiedergaben lange über die Dauer der Ausſtellung hinaus ſeinen Wert behalten, nicht zuletzt dank der klug und ſcharf geprägten kunſtgeſchichtlichen Einleitung von Robert Schmidt, die ungemein klar die Geſchichte der chineſiſchen Keramik behandelt, wie ſie ähnlich, allerdings in weitaus breiter geſpanntem Rahmen und geſtützt auf jahrzehntelange eigene Forſchungen, Zimmermanns grundlegendes Werk über „Das chineſiſche Porzellan und die übrigen keramiſchen Erzeugniſſe Chinas" verſchließt. Daß Robert Schmidt die z. T. völlig neuen Reſultate dieſes in Kürze in zweiter Auflage erſcheinenden Werkes offenbar nicht hat mit in ſeiner Einleitung verarbeiten dürfen, iſt an ſich zu bedauern, obwohl ſolche Tatſache für die allgemeineren Zwecke ſeiner hiſtoriſchen Einleitung nicht allzu ſchwer ins Gewicht fällt. An ſich bleibt auch ſo genug Grund, ſich allein ſchon dieſes prachtvollen Katalogs zu freuen, der nach äußerer Erſcheinung und innerem Gehalt in jeder Weiſe Begeiſterung weckt und ein prachtvolles Denkmal wiſſenſchaftlicher und organiſatoriſcher Arbeit eines deutſchen Muſeumsleiters (zumal in dieſer Zeit ſchlimmen Zerfalls) bleiben wird.

Biermann.

Kulturarbeit in Mannheim

Seit dem Amtsantritt des neuen Leiters der Kunſthalle, Dr. G. F. Hartlaub, hat die Städtiſche Kunſthalle drei weſentliche Ausſtellungen veranſtaltet. Die erſte in den Monaten Februar-März war durchaus auf das Heimatliche, Naheliegende eingeſtellt. Unter dem Kennwort „Badiſche Bildhauer" verſuchte ſie von dem gegenwärtigen Stande des plaſtiſchen Schaffens in Baden und insbeſondere in Mannheim Kenntnis zu geben. Wegen der Transportſchwierigkeiten mußte die Anzahl der Großplaſtik beſchränkt bleiben; mit ſolchen Arbeiten konnten nur einheimiſche Bildhauer wie der begabte Mannheimer Franz Gelb und der mehr naturaliſtiſch eingeſtellte Kurt Lauber wirkungsvoll hervortreten. Die meiſten anderen konnten nur mit Porträtköpfen und mit eigentlichen Kleinplaſtiken vertreten werden. Neben altbekannten Namen von Rang wie Albiker, Gerſtel u. a. trat das künſtleriſche Aufrücken des jetzt in München wohnhaften Herman Geibel ſichtlich in die Erſcheinung. Beſtechend wirkte vor allem auch in ſeinen Rötelzeichnungen der Schwetzinger Otto Schließler, mit ſolidem Können warb Ittermann, Karlsruhe, für ſein Schaffen. Der Pforzheimer Adolf Sautter hinterließ mit unauffälligen kleinplaſtiſchen Qualitätsſtücken nachhaltigen Ein-

druck. — Wichtiger als diese Ausstellung, die bei aller geschmackvollen Anordnung doch an dem Mangel charakteristischer Großwerke leiden mußte und darum das Bild badischen Schaffens nicht voll abzurunden vermochte, war die zweite Ausstellung in den Monaten März/Juli. Aus der, seit einiger Zeit der städtischen Verwaltung und damit der Leitung der städtischen Kunsthalle unterstellten, badischen Staatsgalerie im Schloß waren die wertvollsten Bestände in die Schloßgalerie überführt und hier in wirkungsvoller Anordnung unter günstigen Lichtverhältnissen zum erstenmal wahrhaft schaubar gemacht. Die Schloßgalerie gehört nicht nur in Deutschland, sondern in Mannheim selbst zu den unbekanntesten öffentlichen Kunstsammlungen. Inmitten einer Unmenge minderwertigen und durchschnittlichen Materials enthält sie einen Grundstock ausgezeichneter Arbeiten vom 16.—18. Jahrhundert, darunter Qualitätsstücke wie das Fuggerbildnis von Hans Maler von Schwaz, die leider übermalte heilige Familie des Bonifazio Veronese, den Orgeldreher des Bologneser Crespi, Lanfrancos barmherzigen Samariter, prachtvolle Stücke von Snijders, Salomon Ruysdal, Teniers, Brouwer, Ostade u. v. a.: lauter so gut wie unbekannte Dinge. In der Schloßgalerie selbst herrschen Raum- und Lichtverhältnisse, die alle diese Bilder — zumal in der Vermischung mit minderwertigem Material — fast unsichtbar machen mußten. Die Überraschung der Kunstfreunde über diesen Zuwachs der öffentlichen Sammlungen war um so größer, als gleichzeitig zum erstenmal aus den umfangreichen Beständen der graphischen Sammlungen im Schloß eine repräsentative Auswahl von Probestücken des 15.—18. Jahrhunderts in der Kunsthalle dargeboten werden konnten. Diese Kupferstichsammlung, ebenso wie die Gemäldegalerie, nach dem Verlust der kurpfälzischen Sammlungsbestände vom badischen Staat zu Anfang des 19. Jahrhunderts neu für Mannheim erworben, bieten noch ein ziemlich ungeordnetes, wissenschaftlich unkatalogisiertes Material dar, dessen Durcharbeitung und museale Herrichtung zu den Hauptaufgaben der wissenschaftlichen Beamten der Kunsthalle in den nächsten Jahren gehören wird. —

Ging die erste und zweite Ausstellung Dr. Hartlaubs zunächst von lokalen Interessen aus, so ist die dritte vor einigen Wochen eröffnete umfassende Schau ganz international und allgemeinen Charakters. Der vorsichtig gewählte Titel „Blicke in die Formenwelt der Primitiven" umschreibt nicht völlig die Ausstellungsidee, welche hier auf engem Raum durchgeführt worden ist. Dinge, die man als Arbeiten der Naturvölker oder der vorgeschichtlichen Perioden fast immer nur unter völkerkundlichem oder prähistorischem Gesichtspunkt zu sehen gewohnt ist, findet man hier als künstlerische Museumsstücke, als Kunstwerke aufgestellt und angeordnet. Dies aber wiederum nicht so, wie man es in neuen Abbildungswerken oder bei Kunsthändlern antrifft, schaufensterhaft, in rein amateurhafter, lediglich ästhetisierender Willkür, sondern wissenschaftlich, indem stilistisch und formal zusammengehörige Dinge in Gruppen zusammengefaßt wurden. In den drei Räumen der Inselkunst des Stillen Ozeans treten so die handwerklichen und stilistischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Inseln und Inselgruppen durch eine anschauliche Verbindung von Originalen und Photographien klar hervor. In Afrika sondert sich die Benin-Joruba-Gruppe deutlich ab. Wie hier der Übergang von eigentlicher Naturvölkerkunst zur Bildnerei der Frühkulturen in Afrika angedeutet wird, so wird auch für das amerikanische Gebiet auf engstem Raum die Welt Alt-Mexikos und Alt-Perus von dem Schaffen der Indianer und Eskimostämme abgehoben. In dem eigentlich vorgeschichtlichen Teil der Ausstellung ist ebenfalls das Hinüberschwingen in die Kulturformenwelt durch Gruppen aus vor- und frühgriechischer Zeit ersichtlich gemacht. — Die Ausstellung enthält in dem gedrängten Abriß, den sie zu bieten vermag, merkwürdig viele gute und ausgewählte Qualitätsstücke. Nichts ist uncharakteristisch und alles kommt voll zur Geltung. Den Höhepunkt bilden wohl gewisse mexikanische Groß-Plastiken, sowie vor allem die ausgezeichnete Kollektion altperuanischer Keramik. Die Bestände sind wesentlich aus Mannheimer und Heidelberger Privatbesitz (Sammlungen Wagenmann und Goldschmidt) und den noch unaufgestellten Depots des hiesigen historischen und Völkerkundemuseums und den öffentlichen Sammlungen in Frankfurt, Freiburg, Karlsruhe zusammengebracht worden. Gemäß der von dem früheren Leiter der Kunsthalle Fritz Wichert für das Mannheimer Ausstellungswesen geschaffenen Tradition sind die didaktisch gehaltenen Beischriften überall sehr ausführlich gehalten. Große Entwicklungsgesichtspunkte, wie die Abfolge der von Verworn so genannten physioplastischen und ideoplastischen Gestaltungsweise, treten überall der Anordnung des Materials entsprechend leitmotivisch hervor. Wie die meisten Ausstellungen der Kunsthalle, so ist auch diese mit berechneter Sorgfalt künstlerisch überaus wirksam angeordnet.

Neben den Ausstellungsveranstaltungen bekundet sich das innere Leben der städtischen Kunsthalle naturgemäß jetzt nicht mehr so intensiv wie in früheren Zeiten: Neuerwerbungen können bei der Geringfügigkeit der noch verfügbaren Mittel meist nur durch Tausch vollzogen werden. Leider ist jedoch die Mannheimer Sammlung an tauschfähigem Material nicht so reich wie manche andere Galerie. Neben der noch auf Anregung des scheidenden Direktors Dr. Wichert zurückzuführenden Erwerbung

eines strengen und reinen Bildnisses von Dawringhausen hat Dr. Hartlaub im letzten Vierteljahr der Kunsthalle eine repräsentative Landschaft von Haider und ein Bildnis von Böcklin gesichert.

Der mit der Kunsthalle eng verbundene Freie Bund betätigt sich mit seinen kunstgeschichtlichen Vorlesungsreihen allgemein nur im Winterhalbjahr. Es war ein neuartiger Versuch des Bundesleiters, in diesem Sommer in den historischen Sammlungsräumen des Schlosses zwei Konzerte mittelalterlicher und barocker Musik zu veranstalten, wobei die wissenschaftliche und künstlerische Durchführung der Mitarbeit des musikhistorischen Seminars der Universität Heidelberg zu verdanken war. J. F.

Köln

Der Kunstverein zeigt Aquarelle und Graphik, das macht nicht so heiß. Die Auswahl ist uneinheitlich, vieles wurde von Flechtheim, Nierendorf und Abels entlehnt. Die Kölner Händler verkaufen bei der Konkurrenz. Man hängte recht lieblos und unübersichtlich. Immerhin, Klee, Feininger, Nolde, Dix, Otto Müller und Felixmüller sind vertreten.

Man sieht einen neuen Mann aus Köln: Kronenberg. Zarte Blätter, die in der Aufteilung des Landschaftlichen an Drexel erinnern, aber viel verfeinerter und sicherer.

Flechtheim zeigt Will Küpper aus Brühl und Hans Hansen aus Köln. Der erstere scheint aus dem Bonner Kreis zu kommen, der proletarische Malerei auf Grau stellt. Gute Ansätze müssen sich noch entwickeln, freier von Vorbildern und wesentlicher werden. Hansen ist Architekt. Man darf ihm also Bau- und Landschaftsphantasien — Grundmotiv Pölzig-Säule mit Taut-Farben — nicht verübeln, Dekor für Wagner-Opern. Aber die Tendenz-Bilder sind gemalte Luftreinigung: „Der Abend am Rhein", jene herrlichen Gemeinheit gewisser Gassen, wohltuend nach allem Romantik-Schwindel, „Christus in der Großstadt" mit den Personen des Kreises bis zum kölschen Hölderlin, der Dom neben Wolkenkratzern. Der Kitsch ist schön wie bei Dix verwertet. Und diese kölnischsten Bilder hängen noch nicht im Museum! Alfred Salmony.

München

Goltz zeigte einen Saal mit Landschaftsaquarellen von Joseph Eberz, Ergebnissen der eben beendeten Mittelmeerreise des Malers. Mit größter Hingabe tritt man ein. Wen sollte heute in Deutschland nicht die Vorstellung bezaubern, aus den Notmauern des drangsalierten Landes auf Augenblicke zu entweichen und einzugehen in die glücklicheren Gefilde südlichen Geländes, in dessen schon fast tropische Fülle, in die Unzerquältheit strotzender Natur? Die erste Welle aber, die in der Tür entgegenflutet, ist ein so parfümierter, halb süßer, halb schwüler Farbakkord, daß einem auf einen Augenblick der Atem verschlagen wird und der Magen umgehend nach Scharfem, Kaltem, Nüchternem schreit (nach Hering oder frischem Wasser oder Bauernbrot). Wie schade um dies Können und diesen Mann, der sich so viel verdirbt durch „volle peinture" (wie er es nennt), die ein Bild haben müsse. Durch so viel (freilich süß gemachten) Baudelaire, den er zu sehr liebt und dessen Grauüberlagerung er nicht sieht. Der Grünewald über alles setzt und nicht bemerkt, wie viel herber dessen Farbglut ist und wie viel einzelschärfende Zeichnung hier hemmend, wundersam härtend in die Farbströmung einzutreten pflegt. Wenn die „Jüngsten" auf dem Wege sind, wieder mehr vom Klange Lessing, Haydn, Kant in ihr Blut zu bringen (die Magie verschwindet nicht so schnell), so sollte Eberz dies doppelt erstreben. Denn jeder Größere hat etwas von morgentlicher Klarheit in sich gehabt, auch wenn er dem entgegengesetzten Lebenstypus angehörte. Oder er muß die „Mystik" so in letzte Tiefenschicht treiben, daß alles Sichergehen und gleißende Genießen von ihr abfällt. Gäb es Apparate zur Umschaltung des Lebensgefühls, so müßte um diesen Maler ein Hammerklavier aufgestellt werden, das Jahre lang nie legato, nie Pedal, nie moll spielen darf, bis die Härtung vollzogen ist oder bis die Weichmütigkeit zur Güte wurde. Des Malers interessante Bilder sind heute die, wo wenigstens an einer Stelle staccato ins Dauerlegato eintritt, wo hier und dort Genauigkeit ins Übergehende einhakt, wo spiegelnde Bankfläche an die aufsaugend geraubte Fläche tritt. Oder einige farblose Blätter, wo das natürlich Strömende von Eberz' Komponieren bereits schlichter zutage kommen kann. Gehaltener in Form und Farbe waren die Arbeiten von Nicolai Iszelenof und Maria Lagorio, meist Dinge kleinen Formats, „Wachs- und Lackminiaturen", daneben aber auch farblose Graphik. Sie ähneln einander sehr und stellen, besonders bei dem Manne, eine Kreuzung von moderner europäischer Malerei und altrussischer Miniatur dar, aber sie scheinen nicht standzuhalten. Ein Blick auf Blätter jüngster Graphik von Chagall, im gleichen Raume ausgestellt, erschlägt die Arbeiten der beiden anderen Künstler. Chagall wird heute, nachdem er ins Idyllische überlenkte, vorschnell als abgeschwächt beiseite geschoben. Ich glaube aber, daß man den jetzt zarter spielenden Tiefsinn etwa seiner letzten Graphik noch nicht ausgehorcht hat und daß Chagall als einer der wenigen jener ganz phantastischen Periode stehen bleiben wird, von der sich heute eine neue Richtung abkehrt. Neben dieser unerhörten Schlagkraft dämonischer Einfälle ermatten die Arbeiten von Iszelenof und Ligorio zu geschmäcklerischen, oft geradezu kunstgewerblichen Dingen, die nichts Wichtiges in uns aufrufen, was natürlich nicht etwa in der Wachs-

technik oder im Anschluß an die alten Miniaturen liegt. Ihre Gezähmtheit ist diejenige eines Allerweltkönnens, nicht die eines puritanischen Ethos, das unter männlicher Zucht die innere Ausschweifung beherrscht und überwindet, wie es die entschiedensten Arbeiten des Nachexpressionismus sind und — sein werden.

In einem dritten Raum hing Graphik von vier dämonischen Naturen: Meyboden, Dix, Grosz, Scholz. Ich nannte sie gleich in stilgeschichtlicher Reihenfolge, ohne damit eine Qualitätsabstufung zu verbinden. Meyboden (Dresden) ist in einigen kleineren Radierungen (mehr als in den großen Zeichnungen) von tiefem Eindruck. In ihm klingt noch Munch nach, hallt andererseits etwas von Kokoschkas Erregung. Aber die Figuren stehen in einfacher Wucht etwa der „Brücke". Wie große, leere Kreuze ragen sie unheimlich ins Dunkel. Wie bleibende Fragen stehen sie angehalten im fliehenden Raum. — Ehrfurchtsloser, kraß aufpeitschend der Bürgerfresser Otto Dix, unerbittlich roh die Roheiten der Bestie Mensch hinstellend. Beweglicher, zierlicher und mit der neuen Kleinform untermischend der andere Bürgerschrecken: George Grosz, die elastischer und in sich gegensätzlicher ausschwingende Begabung. Ebenfalls seit langem auf dem Weg, die lieblose Welt durch Lieblosigkeit zu heilen, allein durch schrilles Aufzeigen und Aufscheuchen, in welcher — mir problematisch erscheinenden — Methode ihn allerdings heute kein einziger Zeichner Europas erreicht. Scholz (Karlsruhe) noch einmal mit diesem Ziel: die Verlogenheit und ungebrochene Viehigkeit des Aussaugers, Gewinnlers, Dauerschiebers hinstellend, nun in Form eines grausam gemütlichen, miniaturartig durchgeformten Idylls, ganz mit den Bildmitteln der allerjüngsten Kunstphase. Nicht durch derart schließende Oberfläche und Glätte, welche unerhörten Ausdruck haben kann, bringt sich Scholz oft um tiefere Wirkung, sondern durch einen stumpfen, manchmal bürgerlichen Ernst, mit dem er den bürgerlichen Ernst packen möchte, womit er über den Witzblattstil, allerdings einen ganz neuen, nicht immer herauskommt, manchmal auch zum Nur-Photographen wird. F. Roh.

Neue Bücher

Herbert Kühn, Die Malerei der Eiszeit. Delphin-Verlag, München.

Das vorliegende Buch von Kühn über die Malerei der Eiszeit gehört trotz seiner kostbaren Aufmachung zu jenen Veröffentlichungen, die unzureichend bleiben und nicht recht befriedigen können. Das liegt allerdings schon daran, daß das Material aus zweiter Hand übernommen ist. Die großen farbigen Tafeln, die anfangs überraschen, erwecken jedoch bald Bedenken, die sich leider bestätigen, wenn man zum Vergleich die als Vorlagen benützten französischen Publikationen heranzieht; hält man dann noch Nachdrucke aus anderen Werken daneben, so ergeben sich so große Abweichungen, daß überhaupt kein zureichender Maßstab für die originale Wirkung übrigbleibt.

Der kurze lebendig geschriebene Text kann nur als eine vorläufige Skizze genommen werden, die die vorliegenden Probleme angreift, aber zu früh löst. Dabei wären statt etwas reichlicher Hinweise auf Kunstäußerungen der europäischen Kulturvölker, solche auf die Malereien der Naturvölker wie der Buschmänner, der südamerikanischen Indianerstämme oder der steinzeitlichen Ritzungen aus dem nördlichen Afrika zweckdienlicher gewesen[1]. Kühn behandelt unter strenger Absonderung der neolithischen Kunst diejenige des Quartär. Es sind vor allem die Malereien aus den Höhlen in Frankreich Spanien und der Schweiz, von denen Kühn besonders die von Altamira und Font de Gaume heranzieht. Dargestellt sind zur Hauptsache Tiere, während Darstellungen von Menschen vornehmlich der Kleinkunst angehören. Die Malereien sind in eingeritzten Konturen gegeben, oft schwarz nachgezogen, während die Farbe mit Wischern verrieben ist. Zeitlich ist diese Kunst beschränkt auf das spätere Quartär, also die Zeiten des Aurignacien, Solutréen und Magdalénien, was in der Einwanderung eines dem Neanderthalmenschen überlegenen Menschtypus begründet liegen mag, der mit der späteren Cromagnonrasse Träger dieser vitalen Kultur war. K. unterscheidet dabei zwei Stufen, die in etwa die Entwicklung vom Linearen, Festumrissenen und Ruhend-Gewichtigen zum Malerischen, Aufgelösten und Bewegten umfassen. Daneben findet sich eine beobachtungsvolle Kleinplastik und eine vegetabile und animale oder azentrisch bewegte Ornamentik. Mit dem Asylien beginnt dann eine neue und andere Kultur, deren Kunst im Gegensatz zum Sensorismus der individualistischen, einzellebigen Jägervölker des Paläolitikums als Imaginativismus gekennzeichnet wird: stilisierte Gruppendarstellungen an freien Felswänden und eine nunmehr seßhafte Bevölkerung, Ackerbau und Viehzucht treibend und stark vergesellschaftet.

Die unzweifelhaften Tatsachen einer durchaus wirklichkeitsgebundenen, organizistischen Kunst als ältestes Zeugnis künstlerischen Schaffens, haben zu mannigfachen Problemstellungen geführt, die aber noch durchaus nicht gelöst sind. Es ist deshalb schade, daß Kühn statt der Probleme nur einige kursorische und doch zugleich zu bestimmte Lösungen gibt. Er weist, wie das auch Hoernes in seiner „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa" tut, jede magische oder re-

[1] Kühn hat das unterdessen in seinem neuen umfangreichen Buch „Die Kunst der Primitiven" getan und dort auch die nur hier angedeuteten Probleme weitgehender entwickelt. Wir werden auf diese Neuerscheinung noch zurückkommen.

ligiöse Bedeutung der Darstellungen zurück und schaltet damit einen möglichen Zusammenhang mit Analogiezauber, Versöhnungsgefühlen oder dem Totemismus aus. Allerdings mag der „impressionistische" Stil der Malereien gegen einen derartigen Zusammenhang sprechen. Aber der Grund, daß dem Paläolithiker der „abstrakte Begriff der Seele" (p. 15) fehle, ist nicht stichhaltig, denn ein solcher fehlt auch in der ganzen präanimistischen Auffassung der Naturvölker und braucht auch mit den magischen Vorstellungen, wie Preuß gezeigt hat, nichts zu tun zu haben. Es sei deshalb hier auf die Arbeit von Beth „Religion und Magie bei den Naturvölkern" verwiesen, der gewichtige Gründe für einen Zusammenhang mit magischem bzw. prämagischem Beschwörungsdienst vorbringt und vor allem auf die Ähnlichkeit der sogenannten Kommandostäbe mit den tjurungas der Australneger verweist. Wie nun Hoernes in dieser Kunst eine „profane Mußebeschäftigung" sieht, so Kühn in Zusammenhang mit seiner Stellungnahme zur Bedeutung der Malereien eine Äußerung des Schmuckbedürfnisses, des Spiel- und Lebenstriebes, wobei er als Grundlage allen künstlerischen Schaffens die Beziehung des Menschen zur Welt setzt, und den jeweiligen Stil davon abhängig macht, ob der Schwerpunkt auf seiten des Ich oder der Welt liegt, also einmal imaginativ, das anderemal sensoristisch bestimmt ist. Für Kühn ordnet sich dabei die Kunst der Eiszeit derjenigen der Griechen des Barock und des Impressionismus zu.

Karl With.

Otto Mitius, Dürers Schlosshof-Ansichten und die Cadolzburg bei Nürnberg. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4°. K. W. Hiersemann. Leipzig 1922.

Im März 1922 hatte Moriz Dreger in „Kunst und Kunsthandwerk" (Jg. XXIV, Heft 7—10) die Entdeckung bekannt gemacht, daß die beiden berühmten Schloßhof-Ansichten Dürers in der Albertina in Wien (L. 452, 453) den Hof der kaiserlichen Burg in Innsbruck darstellten. Dieser Veröffentlichung ist nun die schon Februar 1921 angekündigte Arbeit von Otto Mitius gefolgt, wonach die beiden Aquarelle den Hof der Cadolzburg bei Nürnberg wiedergäben. Leider war es Mitius nicht mehr möglich gewesen, Dregers Ergebnis ins Kalkül zu ziehen. Beide Autoren arbeiten mit einem reichen, mit Umsicht bis ins Letzte ausgebauten Apparat. Dreger bleibt die Innsbrucker Hofburg, wie sie heute erscheint, stumm; aber es stehen ihm vorzügliche alte Pläne zu Gebote, die den Zustand des Gebäudes vor dem letzten Umbau zeigen. Solche fehlen Mitius für die Cadolzburg; doch glaubt er, Mauerteile ober und unter der Erde für seine Meinung sprechen zu hören. Darin jedoch läßt der Zufall die beiden Forscher zusammentreffen, daß jeder von ihnen seine These auf eine und dieselbe Seite des gezeichneten Hofes zu gründen sich genötigt sieht, die linke auf Tafel I (bei Mitius), die rechte auf II, wobei jedoch Dreger den rückwärtigen Teil der Hofseite auf II, Mitius ihren rückwärtigen auf I bevorzugt. Mitius findet also in dem von ihm Tafel III abgebildeten inneren Hofe der Cadolzburg wieder: die vier Fenster mit geraden Stürzen ober der Kellertür mit dem Pultdache (I), diese selbst als Kellerfenster, den Dachtreppenerker in der Hofecke — das ansprechendste Beweismoment meines Empfindens — und Reste des Kellerfensters unter dem Bogen hinten links und des Tores und der Kanten des Turmes rechts daneben (IV, 4, 5). Das Unvermögen dieser Dinge, die Behauptung von Mitius zu erhärten, wird in dem Augenblicke offenbar, in dem man mit Dreger an der Hand seiner Pläne in dem Gebäudestock, an den rechts auf II die den Hof durchquerende Arkadenreihe stößt, das „Paradeis" (Plan, Abb. 11 bei Dreger), in dem erkerreichen Hause hinter der Arkadenreihe II das „Frauenzimmer" (Plan, Abb. 8), in dem in bläulichem Schimmer sich darüber erhebenden Dache die Bedeckung des goldenen oder Schatzturmes (Plan, Abb. 8 usw.) der Innsbrucker Hofburg, in dem Treppengiebel hinter der Schmalseite des Hofes I einen Teil des „Riesenhauses" in der Hofgasse erkennt und für den Erkerturm mit den beiden Freitreppen (links auf I, rechts auf II) den Grundriß in aller Deutlichkeit auf dem Plan Abb. 8 (oder 16) findet. Sehr zugunsten Dregers spricht die Promptheit, mit der er die die beiden Hofschmalseiten überragenden Gebäude (Frauenzimmer und Riesenhaus) zu erklären vermag, ja er ist seiner Sache so sicher, daß er es wagen darf, weitere außerhalb der eigentlichen Burg gelegene Objekte, die man an den Hofschmalseiten von Dürers Standpunkten aus hätte sehen müssen, deren Aufnahme sich aber der Zeichner erlassen hatte, zu reklamieren: die Spitze des Saggentor- oder Wappenturmes auf I (S. 167) und die des Rumertorturmes auf II (S. 179). Mitius weiß mit den beiden hinter den Querschlüssen des Hofes sichtbar werdenden Baulichkeiten nichts Rechtes anzufangen — beide fehlten auf der Cadolzburg von heute. Nach dem Gesagten haben dann auch die Grabungsergebnisse nicht die Beweiskraft, die Mitius ihnen zuschreibt; die aufgedeckten Steine lassen es zwar glaublich erscheinen, daß auf ihnen einmal Bauwerke sich erhoben, nicht aber gewiß, daß dies der Erkerturm I links vorne und die Arkadenreihe II hinten gewesen wären. Der meines Erachtens schon auf Grund der Pläne geglückte Beweis Dregers erhält zum Überflusse durch die Heranziehung der Ansicht Innsbrucks, die in der Zeichnung Dürers L. 451 ebenfalls die Albertina besitzt, ihre volle Bestätigung. Etliche der Bauteile, die auf den Schloßhof-Ansichten erscheinen, finden sich gemäß dem Standpunkte, den Dürer

einnahm, als er die Ansicht malte, auf ihr in anderer Gruppierung aber doch nach Form und Färbung deutlich erkennbar wieder. Jene, die seit langem in den Schloßhof-Blättern spezifisch tirolische Architekturelemente erkennen wollten, hatten richtig gesehen. Ich erkläre mir diese lieber aus der Lage der Burg in Tirol, als aus den Gründen, die Mitius, der sich den tirolischen Einzelheiten auch nicht verschließen konnte, S. 20f. aufführt. Das Riegelwerk aber, das die gemalte Burg dem Frankenlande sichern soll war, wie aus urkundlichen Belegen bei Dreger (S. 145, 160) hervorgeht, auch in der Innsbrucker Burg zur Anwendung gekommen.

Ich halte die Frage nach dem Ursprungsorte der Dürerschen Schloßhof-Ansichten für entschieden: sie geben Teile der alten Innsbrucker Hofburg wieder, wie sie aussah, als Dürer 1494/95 auf seiner ersten italienischen Reise die Stadt berührte. Damit fällt auch der Versuch von Mitius, die Blätter wegen des 1489 erfolgten Aufenthaltes Kaiser Maxens in der Cadolzburg in dieses Jahr zurückzuschieben. In dem Wettstreite Dreger-Mitius hat den Vogel der Österreicher abgeschossen. Möge der Franke ihm freundlich den Preis gönnen und weiterhin unverdrossen die Dürerschen Wege wandeln, die ihn zu den schönen Erfolgen von Kirchehrenbach und Heroldsberg geführt hatten.

Heinrich Röttinger.

Ludwig Coellen, Der Stil in der bildenden Kunst. Arkadenverlag. Traisa-Darmstadt.

Das Werk Coellens unternimmt den großartigen Versuch einer Stilgenese auf der Grundlage einer weltanschaulichen Gesetzlichkeit. Das Buch will „die allgemeinen gesetzmäßigen Beziehungen zwischen den beiden sphärenverschiedenen Gebieten des Weltbegriffs und der künstlerischen Raumorganisation prinzipiell aufdecken und aus ihnen, als einer Theorie des Stils, im einzelnen Fall, die Entsprechung ableiten und konstruieren".

Coellen greift dabei weit über die rein empirische Darstellung der Stilentwicklung hinaus, die in den bekannten Einteilungen der Kunstgeschichte die Stilerscheinungen gesondert hat. Coellen erkennt die längst gefundenen Stilabgrenzungen der europäischen Kunst an (die exotische Kunst schließt er als von ihm nicht beherrscht von der Untersuchung aus), auch die Analyse der Formtendenzen, wie sie z. B. bei Wölfflin gegeben wird. Er will aber weiter als die Kunstanalytiker bis zur Gesetzlichkeit vordringen, die diese Wandlungen begründet hat. Die bisher formulierten Stilgenesen, z. B. die materialistische Theorie Sempers wie die Auffassung Schmarsows und seiner Schule, lehnt Coellen ab. Er bedient sich im Gegensatz zu den „Psychologisten" der transzendental-logischen Methode.

Das zentrale Problem der Coellenschen Stiltheorie lautet „Sie hat den Äquivalenzbezug von Allgemeinform und Weltbegriff zu deduzieren: sie hat allgemein die konstitutiv gesetzmäßigen Faktoren der Kunstform auf die weltbegrifflichen Verhältnisse zurückzuführen und in ihnen zu begründen". Im schöpferischen Prozeß werde wie in der Religion und der Philosophie das Dasein in Bezug gesetzt zu seinem Ursprung als Identität von Grund und Folge. Das fertige Kunstwerk stelle sich als eine Begrenzung des schöpferischen Prozesses dar „als aus dem schöpferischen Prozeß abgesetzt, in die Wirklichkeit des Daseins gestellt. „Der schöpferische Trieb hat sich selber zur Form begrenzt." Coellen betont damit die primäre Wichtigkeit des schöpferischen Aktes an sich im Verhältnis zu seiner jeweiligen Erscheinungsform.

Als Analogie zu den Gesetzlichkeiten der Weltanschauung stellt Coellen drei Stilgesetze auf, und diese umgreifend, die obersten Stilprinzipien, die Gesetze der Komposition. Diese obersten Stilprinzipien, die der Entwicklung aus einem objektiven zu einem transzendenten und immanenten Weltbegriff entsprechen, finden ihren formalen Ausdruck in der einfachen, polaren und differenzierten Formung, und zwar so, daß der Expressionismus als bildnerischer Ausdruck des immanenten Weltbegriffs genommen wird.

Der Expressionismus stellt nach Coellen den Auftakt zur Differenzierung der Formanschauung dar, gleichsam die Umkehr zur einfachen Komposition aus der „geformten Totalität". „In der einfachen Komposition wie in der polaren ist das Einzelräumliche der Ausgangspunkt und also zugleich die Voraussetzung der Formung. In der polaren ist daneben auch die ungeformte Totalität, der Allgemeinraum als bloße Sphäre die Voraussetzung. In der Differenzierung ist die ungeformte Totalität, der Allgemeinraum als potentielles Raumleben Ausgangspunkt und Voraussetzung, dagegen das Einzelräumliche Ergebnis der Formung, jedoch ein solches, das unmittelbar in der Entstehung und durch sie aufgehoben wird zur geformten Totalität."

Es ist in dem knappen Raum einer Besprechung unmöglich, das Werk Coellens nur in seinen wichtigsten Teilen auszuschöpfen. Die drei Stilgesetze, die Coellen aufstellt, die die Grundmöglichkeiten der Raumgenese behandeln, kubistische und organizistische Formungen, statische und dynamische Haltung gegeneinandersetzen, sind aus zu komplizierten Gedankengängen geschöpft, um in kurzen Sätzen wiedergegeben werden zu können. Das Werk Coellens ist von seltener Größe und Kraft des Aufbaues, die logische Diktion ist (nimmt man die vorausgesetzte These als richtig an) von zwingender Klarheit. Die Sprache drückt sehr schwer umreißbare Gedanken mit schöpferischer Prägnanz aus und hebt die Formerscheinung schön und rein aus dem Welt-

anschauungsbild einer Zeit heraus. Trotzdem bedauert man die scharfe Ablehnung, die Coellen allen empirischen Anschauungen entgegensetzt.

Wenn Coellen in der Einleitung sagt, daß alle Behauptungen der „Psychologisten", die über die Empirie hinausgehen (zum Beispiel, daß der unendliche, freie Raum im Frühchristlichen der Geistigkeit der frühchristlichen Welt entspräche), willkürlich seien, so könnte man antworten, daß auf Grund von Analogieschlüssen eine solche Betrachtung auch ohne transzendentale Logik möglich sei. Der Ursprung der Stilwandlungen wird bei Coellen nur verlegt. Coellen beweist nur, daß die Stilentwicklung der Entwicklung des Weltbegriffs entspricht. Über die Ursachen dieser Entwicklung kann Coellen nichts Erkenntnishaftes aussagen, nur eine teleologische These aufstellen: „Rein logisch ist der Weltbegriff nichts als die Identität des Daseins und seines unendlichen Grundes. Ethisch aber wird dieser Begriff zur Aufgabe, zum Inhalt und Ziel des schöpferischen Tuns: Die Identität soll gesetzt, geschaffen werden."

Damit stellt sich Coellen auch in Widerspruch mit der neuesten Ästhetik, die in der Entwicklung der Kunstform bis zu unserer abendländischen Kultur nur den Verlust der Unmittelbarkeit und Einheitlichkeit bedauert, während bei Coellen gleichsam im Kreislauf oder vielmehr in einer Spirale eine Art Entwicklungstendenz des Weltbegriffs und so auch des Kunstausdrucks angenommen wird. Coellen muß zur Wahrung seiner Theorie sowohl die vorgeschichtlichen Höhlenzeichnungen als auch die Vulgärkunst der Ägypter als Unkunst ablehnen. Er verweist diese Arbeiten in ein anderes Gebiet. Aber dies scheint eine willkürliche Deutung. Wenn, wie bei dem primitiven Menschen, die bildnerische Leistung spontan und ohne Hemmung durch die Einsprüche des Intellekts geschieht, kann sie nicht, wie es Coellen tut, unter irgendeinem andern Aspekt gewertet oder verworfen werden. Wenn es einen primären Kern des Begriffs der Kunstleistung gibt, ist es dieser, daß die Gestaltung ohne Nutzzweck aus bildnerischem Ausdrucksverlangen entstehe. Daß die Höhlenzeichnungen sich nicht in die Theorien Coellens einfügen, beweist umgekehrt eine Lücke des Gedankenganges. Es ist Willkür, hier den Begriff der Kunstleistung auszuschalten.

Aber jeder Einwand wendet sich gegen die Methode. Als Gebäude der reinen Logik, und soweit diese das Ewigdunkle-Menschliche begreifen kann, — ist das Buch Coellens ein in sich geschlossenes Ganzes. Sascha Schwabacher.

Erwin Hintze, Die deutschen Zinngießer und ihre Marken. Bd. III: Norddeutsche Zinngießer. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1923.

Mit erstaunlicher Schnelligkeit ist dem II., die Nürnberger Zinngießer behandelnden Band von Hintzes großem Markenwerk der umfangreiche, XII und 544 Seiten umfassende III. Band gefolgt.

Hier, wo die Arbeit sich über den weiten Raum von der Unterelbe über Königsberg und Memel bis in die Ostseeprovinzen, nach Riga, Reval und Narwa, erstreckt, waren ganz neue Schwierigkeiten zu überwinden, denen ein Einzelner kaum gewachsen gewesen wäre. Um so erfreulicher ist es, daß Hintze vielerwärts gleichgesinnte und hilfsbereite Mitarbeiter gefunden hat, die ihm in richtiger Erkenntnis dessen, daß eine Zersplitterung des Materials unter allen Umständen vermieden werden müsse, früher schon von ihnen gesammeltes Material bereitwillig zur Verfügung gestellt und darüber hinaus neues Material beigebracht haben. Trotzdem auf diese Weise an dem neuen Band viele Köpfe und Hände mitgearbeitet haben, ist ihm die Einheitlichkeit doch vollkommen erhalten geblieben, die alle Vorzüge der bisher erschienenen Bände — vor allem auch die Klarheit und künstlerische Wirkung der Markenzeichnung — wahrt.

Die Einleitung gibt einen kurzen Überblick über die in zwei große Hauptgruppen, die der wendischen Städte mit Vorpommern, Mecklenburg, Schleswig-Holstein mit Einschluß des linken Ufers der Elbmündung und die der Gebiete des ehemaligen deutschen Ordens zerfallende Organisation des norddeutschen Zinngießergewerks.

Diese Einleitung aber möchten wir doch erst als eine Abschlagszahlung betrachten und der Hoffnung Ausdruck geben, daß Hintze uns, wie er es mit dem Nürnberger Zinn in so ausgezeichneter Weise bereits getan hat, auch über die künstlerischen Leistungen der anderen in dem großen Markenwerk behandelten Gebiete, unterrichtet.

Wünschenswert wäre auch die Beigabe einer Übersichtskarte, in die — ähnlich wie bei Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler — die behandelten Städte eingezeichnet sind. Diese Übersichtskarten für den 1. bis 3. Band des Markenwerkes ließen sich gewiß leicht dem zu erwartenden 4. Bande beifügen.

Dank gebührt auch dem Verlage für die unverändert mustergültige Ausstattung der Marken und Herrn Rittergutsbesitzer D. Ernst Gallinek auf Krysanowitz, ohne dessen verständnisvolle Beihilfe die Arbeit, deren äußere Schwierigkeiten von Monat zu Monat wachsen, nicht hätte durchgeführt werden können.

Max Sauerlandt.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Harald Watkins, Die Kunst des Gerald Moira (Professor für dekorative Kunst und Wandmalerei am British Royal College of Art). 4 to. pp. 56. Mit 36 farbigen Illustrationen. Verlag von E. W. Dickens, London.

Karl Schaefer, Geschichte der Kölner Malerschule. Kunstverlag von Bernhard Nöhring, Lübeck.

Bibliothek Warburg. Herausgegeben von Fritz Saxl. Bd. I: Vorträge 1921 bis 1922. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

Verschiedenes

Der Palazzo Ducale zu Mantua

Die Wiederherstellungsarbeiten am Palazzo Ducale zu Mantua, die trotz der geringen zur Verfügung stehenden Mittel von der Leitung der Monumente mit bewunderungswürdiger Energie unternommen werden, sind bereits weit gediehen und immer noch im Gang. Die Appartamenti dell'Imperatrice und dell'Imperatore sind nebst den angrenzenden Räumen wieder in gutem Zustand. Gegenwärtig sind die Arbeiten an dem nach dem eigentlichen Castello, der am See gelegenen Gebäudegruppe führenden Hof, der von Einbauten und Vermauerungen befreit wird, angelangt. Die von Wien zurückgelieferten Gobelins, die noch vor kurzem in Rom zu sehen waren, sind jetzt nach Mantua zurückgekommen und haben ihre Aufstellung im Appartamento dell'Imperatore, wo sie sich seit der Zeit der Kaiserin Maria Theresia bis zum Jahre 1866 befunden haben, gefunden. Hier gelangen sie in der Tat zu einer einzigartigen Wirkung. Fernerhin sind die früher in der Accademia Virgiliana befindlichen Bilder u. a. das bekannte Frühbild des Rubens, die Apostelserie und die Speisung der Zehntausend des Feti und einige Werke von Bazzani in das Schloß überführt worden. Schließlich ist noch zu erwähnen, daß in einem vor wenigen Tagen eröffneten Raum das berühmte früher der Sammlung Crespi gehörige Schlachtenbild des Domenico Morone, das eine getreue Ansicht des Castells und des Platzes aus der Zeit des Quattrocento bietet, aufgestellt worden ist. Damit ist es an den Platz gelangt, an den es recht eigentlich gehört. Auch die Gemächer der Isabella d'Este sind in letzter Zeit wiederhergestellt worden, in dem ersten Raum gibt eine Kopie des Pariser Parnasses von Mantegna und die wiederhergestellte Aufteilung der Wände einen Eindruck davon, wie die Räume bei ihrer Entstehung gewirkt haben.

Man darf diesen Arbeiten, die mit vorbildlichem Takt unter größter Schonung des Vorhandenen ausgeführt werden und die einmal glücklich vollendet die Reggia von Mantua zu einer der größten Sehenswürdigkeiten Italiens machen werden, nur einen gedeihlichen Fortgang trotz aller Ungunst der Zeiten wünschen. Einen guten Führer durch das Castell bietet das von Guglielmo Pacchioni verfaßte und bei Alinari verlegte Büchlein „Il palazzo ducale di Mantova". (Città e luoghi d'Italia, No. 9. Firenze 1921.) L. S.

Ein neuer Antonello da Messina

Die Juni- und Julinummern des „Dedalo" bringen einen bedeutenden Aufsatz Berensons über einen S. Sebastiano im Veroneser Stadtmuseum, den er durchaus Antonello da Messina zuschreibt. Dazu veröffentlicht B. die Photographie eines anderen S. Sebastiano, der in den letzten Jahren öfters den Besitzer gewechselt hat. Diesem Bild, dessen gegenwärtiger Aufenthalt unbekannt ist, spricht B. entschieden die Autorschaft des Antonello ab. Der ausführliche, glänzend geschriebene und inhaltreiche Aufsatz bringt äußerst interessante Beobachtungen, z. B. über die Tatsache der Darstellung des Johannisknaben neben dem Christusknaben in der Florentinischen Malerei um 1480; eine andere über die Einführung des Bambuskreuzes zwischen 1490 und 1500, über die Einführung der Stoffdraperien hinter den Hauptpersonen als Mittel für die Lichtverteilung durch Giov. Bellini gegen 1480, die dann 1512 von Raffael verbessert wurde; weiter eine Beobachtung über das diagonale Schema in der Gruppierung der Madonna mit dem Christusknaben nach 1500 u. a. mehr. Außerdem bricht Berenson an dieser Stelle eine Lanze für die objektive, archäologische und geschichtlich begründete und verstandesmäßige Kunstkritik im Gegensatz zur rein subjektiven irrationalen Kritik, die tatsächlich nicht ernst zu nehmen ist. A. C.

Malereien aus Siena in Utrecht

Im „Bollettino d'Arte del Munistero della P. I." berichtet Raimond van Merle zum ersten Male ausführlich über einige Gemälde der sienesischen Schule, die vor kurzem im Utrechter Zentralmuseum aufgestellt worden sind.

Es handelt sich um das Tafelbild „Der Heiland steigt aufs Kreuz", das dem 13. Jahrhundert entstammt und zu jener Serie mit Darstellungen aus dem Leben Christi gehört, von der sich fünf Gemälde in der Sienaer Pinakothek und drei im Altenburger Museum befinden, ferner um das Dyptichon mit der „hl. Jungfrau mit Kind, umgeben von vier Engeln und drei Heiligen", weiter um eine „Kreuzigung" und um das Fragment einer Büste der hl. Jungfrau mit segnendem Christuskind in der Art des Duccio. Von Sassetta gibt es zwei Tafelbilder mit der Darstellung der hl. Galgano und Francesco, von Giovanni di Paolo eine Kreuzigung. Von Sano di Pietro einen „Johannes der Täufer" und einen hl. Anselmo und eine hl. Jungfrau mit Christuskind von Neroccio Laudi.

Vor etwa 15 Jahren hat Dr. De Nicola von diesen dem Erzbischof von Utrecht gehörenden Bildern eine erste Notiz gegeben. Die Utrechter Gemäldesammlung, die etwa 200 italienische Bilder zählt, ist die in Holland reichste Sammlung italienischer Meister. A. C.

Der Kunſtmarkt

Vom amerikaniſchen Kunſtmarkt

Die Saiſon ſchloß recht zahm mit einer Reihe von kleineren Verſteigerungen, von denen die eine vor allem aber wieder dartat, bis zu welchem Grade hierzulande die Preiſe von Kunſtwerken gefallen ſind. Eine ganze Anzahl von Gemälden, die 1916, 1917 und 1918 auf den Markt gekommen waren, konnten es diesmal auf kaum die Hälfte der damaligen Preiſe bringen, und das gilt von Gemälden aller Schulen. Es iſt eben, wer weiß auf wie lange, mit den „großen“ Preiſen aus, und es gilt, ſich dementſprechend zu orientieren. Man kann nur jenen noch immer nicht vergeſſenen Ausdruck des Kanzlers Caprivi an die Agrarier wiederholen: „Abſchreiben, meine Herren, Abſchreiben!“ Eine Heilige Familie von F. L. Albertinelli, die noch dazu auf der bedeutenden Auktion der C. Lambertſammlung im Jahre 1916 $ 4000 eingetragen hatte, brachte es am 20. April auf nur $ 1900; ein Männerporträt von Rubens ($ 4100 im Jahre 1917) auf $ 2100; ein Männerporträt von B. v. d. Helſt (1916 auf der Auktion der C. Lambert Collection $ 4900) auf $ 2000; eine Madonna von Murillo (auf der gleichen Auktion $ 3500) auf $ 900; ein Triptychon des Meiſters von Frankfurt (1918 noch $ 5500) auf $ 3300. M. Porges-Paris, der mit mehreren Bildern ſeiner Sammlung den Markt ausprobieren wollte, mußte offenbar die meiſten zurückkaufen und ſein Rembrandt, „Barmherziger Samariter“, wurde ſofort von der Verſteigerung zurückgezogen, weil niemand ein erſtes Angebot von $ 15000 darauf machen wollte. Daß am vorhergehenden Tage Lenbachs vorzügliches Bismarckporträt aus des Fürſten letzter Lebenszeit nur $ 2600 (im Jahre 1917 noch $ 6500) gebracht hatte, könnte vielleicht, wie andre niedrige Preiſe für deutſche Werke, z. T. wenigſtens an politiſchen Gründen liegen, die jetzt von vornherein deutſche Kunſt hier unpopulär machen.

Nach einem kleinen Aufſchwung zu Anfang des Jahres ſank die Saiſon wieder auf ihr früheres tiefes Niveau zurück, und wohl ſelten hat man einer neuen Saiſon ſo unſicher gegenübergeſtanden, wie es diesmal mit der kommenden der Fall iſt. Manche erhoffen, einige erwarten ſogar gutes von ihr. Sie bleibt aber ein großes Fragezeichen, und es wäre töricht, da etwas vorausſagen zu wollen. Eines freilich ſteht wohl feſt, daß nämlich ſelbſt die großen Sammler ſich daran gewöhnt haben, ihre Einkäufe zu verhältnismäßig kleinen Preiſen zu machen, ſo daß, ſelbſt wenn es ein lebhaftes Geſchäft werden ſollte, an große Gewinne nicht gedacht werden kann.

Daß zu ſolchen, die Geduld der Händler auf eine harte Probe ſtellenden Zeiten der Konkurrenzgeiſt unter dieſen beſonders ſcharfe Formen annimmt — und gar hierzulande, wo die Konkurrenz als wahre Göttin verehrt wird und in ihrem Namen Dinge geſchehen, die in einem ſogenannten chriſtlichen Lande denn doch ſeltſam anmuten (man denke da aber an den amerikaniſchen Geſchäftsausdruck: „Jeder für ſich und der Teufel hole den letzten!“) — das iſt ſchließlich verſtändlich; was aber ſeit einigen Wochen vor dem geſamten Publikum breitgetreten wird — zum guten Teil mit weitreichenden „Kanonen“ (d. h. Kabeln) aus Paris — das ſpottet denn doch jeder Beſchreibung. Es geht da offenbar um das Haupt eines der großen Händler, dem die anderen gern die Augen auspicken möchten, vor allem einer ſteht an der Spitze, der ein unbarmherziger Feind iſt und dem alle Mittel recht zu ſein ſcheinen. Es iſt faſt bewundernswert, wie man es von gegneriſcher Seite verſtanden hat, das Publikum allmählich gegen dieſen Händler — Demotte — aufzureizen. Der Kampagneführer muß in der Propagandaabteilung einer der Alliierten während des Krieges gearbeitet haben! Wie in der Kriegspropaganda wird Wahres und Falſches untereinandergemiſcht; wie in dieſer wurde von vornherein der Punkt, auf den es ankam, verwirrt: man ſprach zwar von unechten Gegenſtänden, die Demotte — erſt hieß es „wohl unwiſſentlich“, dann, als die Stimmung genügend vorbereitet war, wahrſcheinlich höchſt bedachtſam und überlegt an Private und ſogar Muſeen verkauft habe; aber immer wurde hinzugefügt, daß es ſich auch um „extenſive Reſtaurierungen“ handele. Schließlich wagte es ſogar eines der Kabel, eine Andeutung dahingehend zu machen, daß der Tod des Bildhauers, der die falſchen gotiſchen Statuen verfertigt, reſp. „reſtauriert“ habe, kein ganz natürlicher oder zufälliger geweſen ſei! Von da bis zum: „Der Jude wird verbrannt!“ fehlt nicht mehr viel.

Was an der ganzen ſchmutzigen Geſchichte auch ſein mag, ſie wirft ein grelles Licht auf den hieſigen Kunſthandel und ſo manche von deſſen Vertretern, und ſo kann es nicht ausbleiben, daß ſich der Sammler ein wahrer Ekel bemächtigt, mit ſolchen Pferdehändlern zu tun zu haben. Wie ſchädigend das auf den ganzen Kunſtmarkt einwirken muß, kann jeder leicht einſehen. Aber in dieſem Falle war offenbar das perſönliche Moment ein zu ſtarkes, der Vernichtungswille ein zu großer, als daß Vernunft den Kämpfenden gezeigt hätte, daß ſie ſich mit ihrem Tun ſelber auch ſchädigen. Von einem früheren Falle, in dem das Haus Duveen und ein großer Händler chineſiſchen Porzellans in London verſtrickt geweſen ſein ſollen, erzählt man ſich, daß Sir Joſef Duveen, das Haupt der Duveens, der, wie er ſelber ſo beſcheiden behauptet, nur ungern als „Expert“ auftritt, eine gewiſſe Vaſe als unecht bezeichnet habe, die Mr. G. nach Amerika

verkauft hatte. Des letzteren Anwalt aber war ein gar kluger Mann. Er suchte den Sir auf und machte ihm klar, daß, wessen seine Expertise auch schließlich vom Gericht als richtig anerkannt werde, beide Parteien leiden würden, weil Käufer solcher Gegenstände auf längere Zeit aufhören würden, viele Tausende für Dinge auszugeben, die so unsicher in ihrem Wert seien. Das Argument traf ins Schwarze, und man verständigte sich privatim. So geht die Sage. Diesmal aber spielen Rache und andere schöne menschliche Eigenschaften eine zu große Rolle, und die Vernunft wurde leider überstimmt.

Überdenkt man aber den ganzen peinlichen, ja widerwärtigen Vorgang, der bereits die französischen Gerichte beschäftigt und wohl auch hier noch zu einem gerichtlichen Austrag kommen wird, so läßt sich der Schluß nicht vermeiden, daß die unsinnige Sitte der Käufer, Händler zu Experten bei Ankäufen heranzuziehen, solche Vorkommnisse möglich, ja — wenn man das Menschlich-Allzumenschliche der Betreffenden in Betracht zieht — unvermeidlich macht. Statt einen Händler sozusagen zum Richter über einen anderen zu setzen, sollten die Käufer in solchen Fällen nur unbeteiligte Kenner heranziehen, wie sie ja heutzutage in genügender Zahl auf allen Gebieten zur Verfügung stehen. Wie es psychologisch zu erklären ist, daß Sammler nicht einsehen wollen, daß ein Händler nicht plötzlich als unparteiischer Expert auftreten kann, wenn es sich um ein von einem seiner Konkurrenten stammendes Werk handelt, den er vielleicht auf das Bitterste bekämpft, das mögen Psychologen darlegen. Tatsache bleibt, daß diese Unsitte zum großen Teil Schuld an vielen üblen Erscheinungen auf dem Kunstmarkt ist. Eine giftigere Blüte freilich wie den gegenwärtigen Kampf gegen Demotte, in dem man offenbar einen ehemaligen Angestellten desselben als scheinbaren Hauptkämpen vorgeschoben hat, ist wohl noch nie diesem Sumpf entsprungen. Wenn all die Elemente, die es in diesem Zusammenhang verdienen, direkt oder indirekt, die ihnen gebührende Strafe und den ihnen zukommenden Schaden erleiden sollten, so würde diese Reinigung des Kunsthandelaugiasstalles allerdings etwas sehr Erwünschtes sein, denn wahrhaftig: etwas ist faul im Staate Dänemark!

F.

Berlin

Die Galerie Flechtheim hat mit der Wiener Kunsthandlung Würthle in der Weihburggasse ein Abkommen getroffen, daß diese ihre Vertretung und die ihrer Künstler für Österreich übernimmt. Geplant sind Ausstellungen deutscher Künstler in Wien. Begonnen wird mit einer solchen von Karl Hofer im September, daran anschließend von Rudolf Levy, George Grosz, Nauen usw. Gleichzeitig wird im Theseus-Tempel die „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst" Ernesto de Fioris Werk zeigen.

Neue Kataloge

Die Bücherversteigerungen mehren sich in diesem Jahre in geradezu beängstigender Weise. Der Sammler und Fachmann wird die größte Mühe haben, den Ereignissen auf diesem Gebiete zu folgen. Die Redaktion des „Jahrbuchs der Bücherpreise" (der nächste Band soll als Doppeljahrgang 1922/23 im Sommer 1924 erscheinen), wird sich angesichts der Fülle des Materials verzweifelt die Haare raufen: ist doch von einer Versteigerung wie beispielsweise der der Bibliothek Ernst Magnus bei Joseph Baer & Co. (vgl. Cicerone, Heft 8) — um nur eine einzige herauszugreifen — fast jedes Stück aufzunehmen! — Wie mit den Versteigerungen, ist es mit den Antiquariatskatalogen überhaupt, und auch hier ist es oft schwer, sich in der Fülle des Gebotenen zurechtzufinden. Man möchte gern jedem sine studio et ira gerecht werden. Das ist noch schwerer. Unter den heute vorliegenden Katalogen verdienen vor allen drei an hervorragender Stelle genannt zu werden.

Da sind zunächst „Incunabula Typographica" von Joseph Baer & Co., ein Katalog, der es verdient, in einem späteren Hefte ausführlich behandelt zu werden. Der zweite ist der von Tondeur & Säuberlich, Leipzig, Georgiring 3 (als Katalog Nr. 10 bezeichnet: Handschriftliches, alte Drucke des 15. bis 18. Jahrhunderts), der sich sowohl in seiner vornehmen äußeren Ausstattung mit den zahlreichen guten Abbildungen als seiner inneren Anlage nach mit dem sorgfältig gearbeiteten bibliographischen Apparat als ein wahrer Musterkatalog repräsentiert und deshalb zu den Katalogen gehört, die man — wie den oben erwähnten Baerschen — sich aufheben muß (die Benutzung wird dem Sammler erleichtert durch ein ausführliches Autoren-, Künstler- und Sachregister). Im Ganzen sind 317 Stücke verzeichnet. Ich notiere: Andreas Glorez von Mähren, Vollständige Hauss und Landbibliothec 1701 (Goldm. 85—), Testamentum Arabicum 1610 (M. 35.—), Junius, Emblemata, Plantin 1569 (M. 60.—), von Inkunabeln: Koberger, Petrus Lomb., Sententiae 1481 (M. 450.—); H. Knoblochtzer, Guillermus, Postilla (M. 600.—); aus dem 16.—18. Jahrhundert: ein Thielmann-Kerver-Druck 1510 (M. 120.—), Dezember-Ausgabe des Neuen Testaments, deutsch, M. Lotter 1522 (M. 680.—), Kurfürstenbibel 1768 mit prachtvollem Einband, abgebildet auf Tafel I (M. 1800.—).

Auf illustrierte Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts beschränkt sich der in seiner äußeren Aufmachung wie inneren Einrichtung sehr bemerkenswerte erste Katalog des neu eröffneten Antiquariats Clara Landau (Bibliophile Bücherstube, Berlin W 30, Berchtesgadener Str. 35).

Wir finden eine Fülle von Kostbarkeiten! Schon der Umstand, daß Prof. Degering, der Direktor der Handschriften-Abteilung der Staatsbibliothek in Berlin, das Vorwort geschrieben hat, läßt vorweg die Annahme als berechtigt erscheinen, daß wir es mit keinem Kataloge herkömmlicher Art zu tun haben. Auch der hübsche Katalog 1 von Paul Lenneberg, Buchhandlung und Antiquariat, Berlin W 15, Xantener Straße 6, III, ist noch zu nennen (Titelentwurf von Fritz Lewy, Weimar). Er umfaßt Luxus- und Pressendrucke, seltene und illustrierte Bücher deutscher Literatur. Ein Druck der Essex House Press (The Psalter 1902) ist mit M. 120.— (mal Schlüsselzahl des Börsenvereins) gewertet, Spinozas Ethik der Ernst Ludwig-Presse mit M. 400.—, „Dantons Tod“ von Büchner (Dreiangeldruck) mit M. 110.—, Jean Pauls sämtliche Werke, Erstausgabe, Berlin 1826—38 mit M. 200.—, die Divina Comedia der Bremer Presse, bis jetzt wohl der schönste Druck dieser Presse, mit M. 450.—, der Musterdruck der Reichsdruckerei, Kleists zerbrochener Krug (Ernst Ohle, Düsseldorf), mit M. 80.—. Ich habe in dieser Aufzählung nur einige Beispiele herausgegriffen. Die Preise halten sich im übrigen in ganz annehmbaren Grenzen. — „Put money in thy purse.“ Rodenberg.

Rudolf Bangel, Frankfurt a. M. Katalog 1046: Gemälde neuerer Meister, vorwiegend aus Darmstädter Privatbesitz. Moderne Graphik. 290 Nrn. Versteigerung: 7. August.

Die Sammlung ist für die Lage des Marktes bezeichnend. Qualitäten werden immer seltener. Zwar sind Namen wie Hugo Kauffmann, verschiedene Kaulbachs, Schütz, Schwind, Schreyer, Splitgerber, Voltz u. a. vertreten. Aber daneben die „Franz v. Defregger-Schule“, der „Münchner Meister um 1900“ und der „Orientalische Meister des 19. Jahrhunderts“. — Man wird indessen auch dieser Versteigerung mit Interesse begegnen, um so mehr, als Bangel-Preise in der letzten Zeit vielfach richtunggebend waren. — Die rührige Firma kündigt für den Herbst drei weitere interessante Versteigerungen an. -s-

Antiquariat am Lützowplatz, Berlin W 62, Lützowplatz 1. Liste Nr. 9. Neuerwerbungen aus Literatur und Kunst. — Illustrierte Bücher.

Hermann Aupperle, Antiquariat, Schwäb. Gmünd (Württemberg). Lebensbilder aus der Kirchen- u. Religionsgeschichte und einen Anhang wertvoller Werke aus allen Wissensgebieten.

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstraße 6. Katalog Nr. 680: Kant-Bibliothek. Schriften von und über Immanuel Kant. / Katalog Nr. 689: Americana. / Katalog Nr. 691: Musik. Geschichte, Theorie, Kirchliche und weltliche Musik, Lied, Tanz, Musiker-Autographen.

Die Bücherstube am Siegestor Horst Stobbe, München. Verzeichnis Nr. 63: Deutsche Illustratoren. Vierzig Jahre deutsche Buchkunst von Max Klinger bis zur Gegenwart.

Oskar Gerschel, Buchhandlung u. Antiquariat, Stuttgart, Eugenstr. 3 und Königstr. 1. Antiquariats-Sonderangebot I: Kunst u. Wissenschaft, Literatur, Sammlungen. Die besten Ausgaben der letzten zehn Jahre. Juni 1923. / Der Bücherkasten. Jahrg. IX, Nr. 5. / Armarium, Anzeiger für älteres Buch- u. Schriftwesen: Holzschnitt- u. Kupferwerke, Inkunabeln, Bibliophile Seltenheiten, Ältere Graphik.

Dr. Hellersberg, Antiquariat u. Verlag, Charlottenburg, Knesebeckstr. 20/21. Katalog III: Philosophie.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 523: Italien.

Karl & Faber, Kunst- u. Literaturantiquariat, München, Corneliusstr. 15. April 1923. Kunst und illustrierte Bücher.

K. F. Koehlers Antiquarium, Leipzig, Täubchenweg 21. Neuerwerbungen antiquarischer Bücher. Heft 124: Kunst I. / Heft 125: Kunst II: Malerei. / Heft 126: Deutsche Geschichte zur Zeit der französ. Revolution u. Napoleons I. (1789—1815). / Heft 128: Geographie. / Heft 130: Kunst III: Graphik und Plastik. / Heft 132: Sachsen und Thüringen. / Heft 134: Klassische Philologie. / Heft 141: Spanien und Portugal.

Heinz Lafaire, Orient-Buchhandlung, Hannover, Ebhardtstraße 8. Verlagsreste. Modernes Antiquariat zu bedeutend herabgesetzten Preisen.

Oscar Röder, Buchhandl. u. Antiquariat, Leipzig-R., Perthesstr. 8. Juni 1923. Deutsche Literatur und Übersetzungen.

Dr. Ignaz Schwarz, Buch- u. Kunstantiquariat, Wien I, Habsburgergasse 3. Katalog Nr. 8. Aus verschiedenen Wissenschaften.

v. Zahn & Jaensch, Dresden-A., Waisenhausstr. 10. Dresdner Bücherfreund Nr. 4: Bibliothekswerke.

Erscheinungstermin

Heft **16**	23. August
„ **17**	6. September
„ **18**	20. September

Redaktionsschluß

Heft **16**	16. August
„ **17**	30. August
„ **18**	13. September

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzsche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Dr. Stella Kamrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Ausstellung chinesischer Keramik im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel — *Von ALFRED SALMONY*

Das rapid zunehmende Interesse an früher chinesischer Töpferei ist eine Tatsache von internationaler Bedeutung. Amerika und England führen. Seit der Ausstellung von 1916 in New York und ihrer Veröffentlichung durch Bosch-Reitz (Catalogue of an Exhibition of Early Chinese Pottery and Sculpture, New York 1916) sollen sich die Liebhaber in Amerika vervielfacht haben. In Chikago reiht B. Laufer seit langem die Typen. In London gibt es u. a. die einzigartige Sammlung Eumorfopoulos. Ihre ständige Weiterführung ermöglichte die zahlreichen Berichte des Burlington Magazines und schließlich die grundlegenden Arbeiten von Hobson (Chinese Pottery and Porcelain, 2 Bände, London 1915 und The Wares of the Ming Dynasty, London 1923) und Hetherington (The Early Ceramic Wares of China, London 1922). Die Gründung der Oriental Ceramic Society und der vorliegenden „Transactions 1921 bis 1922" zeigen, welch leidenschaftliches Interesse man dieser Kunst zuwendet. In Paris ist die Sache nicht anders. Die Veröffentlichung kostbarster Tafeln durch Rivière (La céramique dans l'art d'extrême-orient, Paris 1921) wird nur den Auftakt bilden. Das alles wurde möglich, weil das letzte Jahrzehnt große Mengen neuer Funde ans Licht gebracht hatte. In Deutschland war man von den Entdeckungen abgeschnitten und kann die trotz des vermehrten Angebots ständig steigenden Preise nicht bezahlen. Trotzdem haben wir in Frankfurt eine vollständig geglückte China-Keramik-Ausstellung. Man verdankt sie dem Frankfurter Kunstgewerbe-Museum, dessen Leiter Prof. Robert Schmidt in zwei erfahrenen Ostasiensammlern der Stadt so etwas wie eine Tradition vorfand. Es ist erstaunlich, wie gut die Ausstellung trotz allem geworden ist! Man ahnte gar nicht, daß Deutschland so reich an bedeutenden Stücken wäre. Hier hat man einmal Mut gehabt, Arbeit, viel Arbeit hineingesteckt und etwas zusammengebracht, was noch lange nach der Schau wirken wird.

Unser Zeitgeschmack geht einseitig aufs Primitive. Bei China müßte man sagen aufs Einfache, denn die primitive Keramik kennen wir noch kaum, sie fehlt auch in Frankfurt. Daß man dort die bedingungslose Ablehnung des dekorierten Porzellans nicht mitmachte, bedeutet ein sachliches Verdienst. Und doch ist ein Einwand nötig. Wenn man soviel Gutes zum erstenmal zeigen kann, soll man ein Programm haben und werten. Die frühe Keramik ist Form, Farbe und Tastbarkeit. Naturscherben und Glasuren aus Metall und Mineral sind die ersten und edelsten Mittel des Töpfers. Dieser ist nicht Kunstgewerbler. Selbst in den Anfängen des Dekors spricht sich noch die Verinnerlichung aus, die aus den Spruchlehren des Taoismus, aus den Malereien der Tuschmeister erhabene Dokumente der Menschheit machte. Man spürt bei der frühen Keramik die Größe der Konzeption. Manche Schale des 12. Jahrhunderts ist von vielen Generationen meist japanischer Bewunderer ehrfürchtig gehegt worden. Aber selbst in mißratenen Stücken der größten Epochen (der Tang- und Sung-Zeit), selbst in Totenware oder Gebrauchsgerät lebt der Genius. Wir dürfen da nicht scheiden. Mit dem Ende der Ming-Zeit nähern wir uns hingegen einem prächtigen, geschmackvollen, raffinierten Kunstgewerbe. Warum soll man es nicht lieben? Aber es bekommt zuviel Raum in Frankfurt. Vor allem weniger liebenswürdige Spielerei! Die Meisterwerke der ersten Räume verpflichten.

Man hat den Rahmen weit gespannt und die figürliche Plastik aus Ton einbezogen. Also vor allem die Grabkeramik, das chinesische Tanagra, die Dachziegel und in einem Beispiel das große Kultbild. So wird die Ausstellung reicher an Abwechslung und Wert. Eine Unterscheidung der Qualität gilt vor allem für Figürliches. Gewöhnlichen

Toten gab man Massenware, für Vornehme wurden individuelle Stücke sorgfältig hergestellt. So kommt es, daß Typen in zahlreicher Wiederholung neben einmaligen Meisterwerken stehen. Alle Datierungsfragen der Grabterrakotten sind von brennendem Interesse, ganze Epochen sind noch in ihrem Stil festzulegen. Man hat lange gezögert, der Han-Zeit, den ersten drei Jahrhunderten n. Chr. Stücke zuzuweisen. Ganz primitive Figuren (Magier mit erhobenem Arm) rückt man jetzt in vorchristliche Jahrhunderte, während die lebendigen, naturnahen Darstellungen die Han-Zeit von dem Beiwort primitiv befreien sollten, wenn ihre Datierung angenommen wird. Zögern und Zweifel sind verständlich, weil man die wichtigsten Beweise der Steinplastik, die Pfeilerskulpturen der Mission des verstorbenen V. Segalen nicht kannte oder nicht berücksichtigte. Angesichts dieses Materials sind auch der Widder und die Halbfigur eines Jünglings — wertvollste Leihgaben des künftigen Berliner Museums — keine Überraschung mehr. Neben den Wiederholungen der Tang-Zeit fallen eine sehr persönlich gehaltene Frauenfigur des Liebieg-Hauses (Abb.) und ein Himmelswächter mit Spuren schwarzer und roter Bemalung auf (Abb.). Ein kleiner liegender Knabe muß noch zu den interessanten Stücken mit unsicherer Datierung gerechnet werden. Die große Halbfigur des Buddha-Schülers aus I-chou steht wie seine Kameraden noch immer zur Diskussion. Fast alle Forscher haben sich für die Tang-Zeit entschieden. Ich kann ihnen nicht folgen. Die Ausbildung des Lohan-Ideals ist Eigentum der Sung, noch mehr die Übersteigerung des vereinfachten Ausdrucks. Gewiß, die Glasurfarben sind Tang. Aber sie gehen weiter bis zu den Ming, wie das Grün der Han noch zur Tang-Zeit vorkommt. Eine der Füße beraubte Schale vertritt den schönsten Glasur-Typus der Tang. Das Totengefolge und die Tiere hat Frankfurt schon durch die frühzeitig und vorausschauend zusammengebrachte Sammlung des Liebieg-Hauses beibringen können.

Die Epoche der Sung ist der Höhepunkt der chinesischen Keramik. Berlin hat Meisterwerke hergeliehen. Die Schale mit den Schriftzeichen hat kaum ihresgleichen, die Hasenfellart vertreten wenige Stücke höchster Kultur. Aber man ahnt nicht, wie reich die Sung-Keramik ist. Alle Farben kommen vor. Viele kennen wir nur in Scherben. Die Farben werden oft in hasenfellähnlicher Strichelung gemischt, weiß gefaßt oder mit Zeichnungen in schwarzer Glasur geschmückt. Die Verwendung eines natürlichen Blattes als Schmuck zeigen Hobson, Bosch-Reitz und Hetherington. Was konnten nicht einige farbige Pinselzüge auf eine große Vase zaubern! Diesen großen Stil vertritt ein Meisterwerk aus dem Ende der Epoche, vielleicht schon aus der Yüan-Zeit, der Berliner Teller mit Tiger und Fledermaus (Abb.). Der Sung-Export ist durch eine für Java gefertigte Graburne mit Fischrogensprüngelung vertreten, die sich sehr über das Niveau dieser häufigen Massenware erhebt.

Korea wird angedeutet. Die Qualität der besten chinesischen Stücke wird nicht erreicht. Auch die Arten der Form, des Schmuckes und der Glasur konnten nicht vollständig beschafft werden. Das wäre in Deutschland nur möglich gewesen, wenn die Verhältnisse nicht die Heranziehung des Kölner Museums verhindert hätten.

Nicht alle Typen der besten Ming-Arbeiten ließen sich belegen. Zwei Ziegel mit betenden Mönchen sind besonders schön. Aber man gleitet zu schnell ins dekorierte Porzellan. Unter den Seladonen sind herrliche Stücke, wenn auch die frühesten Beispiele fehlen. Man sieht mit besonderer Freude den alten Fürstenbesitz aus Kassel, der seine europäische Fassung mit Stolz tragen kann. Unter den prächtigen Beispielen des späten Porzellans fehlt eine schwarzgrundige Vase (nicht nur in Frankfurt, sondern in guter Qualität wohl überhaupt in Deutschland).

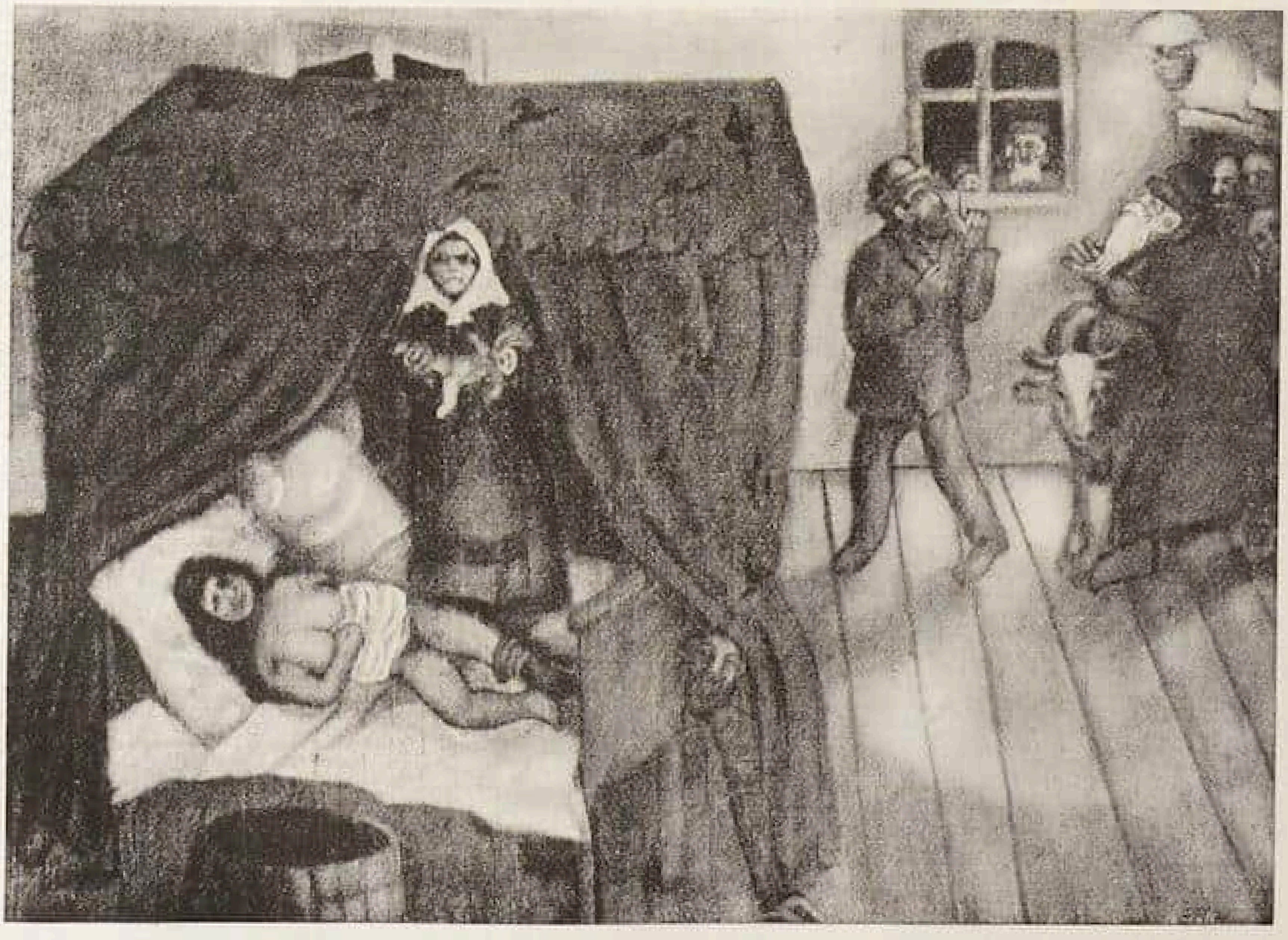
Zu den größten Verdiensten gehört der handliche und gut ausgestattete Katalog Robert Schmidts. Er gibt eine mustergültige Einführung ohne Schwulst, knapp, sachlich. Es wäre zwecklos, die unvermeidlichen kleinen Irrtümer zu reihen. Unangenehm ist eine Verwechslung in der Zeittabelle. Die bedeutungslose Dynastie der Wei aus der Zeit der drei Reiche (3. Jahrhundert n. Chr.) wird niemals als Epoche herausgehoben.

Schüssel mit Tiger und Fledermaus. Tz'u-chou yao. Sung-Dynastie.
Bes.: Ostasiat. Kunstabteilung a. d. Staatl. Museen, Berlin.

Frauenfigur. Tang-Dynastie.
Bes.: Städt. Galerie (Liebieghaus), Frankfurt a. M.

Grabwächter. Tang-Dynastie.
Privatbesitz, Frankfurt a. M.

Marc Chagall. Hochzeit. 1909. Sammlung M. Vinaver, Paris.



Marc Chagall. Geburt. 1910. Sammlung v. Garvens, Hannover.

Vielmehr die Dynastie gleichen Namens von 368 bis ins 6. Jahrhundert. Der Irrtum stammt von Hetherington. Die Erfindung des Porzellans, d. h. des glasierten klingenden Scherbens, ist mit Laufer (The Beginnings of Porcelain in China, Chicago 1917) in die Han-Zeit zu setzen. Die Lösung dieses umstrittenen Problems hing mehr von der Deutung der Schriftzeichen als von der Untersuchung auf Kaolin-Gehalt ab. Leider habe ich die Datierungen nicht an Hand des Katalogs nachprüfen können.

Marc Chagall

Von KARL WITH / Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

In Chagalls Malereien manifestiert sich eine Getriebenheit, die nicht so sehr die Erregtheit eines Künstlers ist, die seiner Welt adäquate Form zu finden und zur letzten Beherrschtheit über Mittel und Ausdruck zu gelangen, als vielmehr die Maßlosigkeit eines menschlichen Temperamentes, die Welt sich anzugleichen, und sich in solchem Gleichen zurechtzufinden und zu Hause zu sein. Diese Kunst Marc Chagalls ist nicht qualifiziert durch eine Meisterschaft malerischer Gestaltung, durch einen wählerischen Instinkt für das absolut Notwendige geklärter Form oder durch eine philosophische Strenge gebändigter Konstruktionen. Wer ausschließlich solche reinen Formwerte, wie sie bei Cézanne, Picasso, Derain bestimmend sein mögen, sucht, dem wird Chagalls unmeisterliche Art fremd bleiben müssen. Wohl bietet auch seine Kunst einen Reichtum formaler Probleme, die voll Kühnheit gegeben und voll Temperament entwickelt sind, aber unbekümmert und ohne Beschwer von Überlegung und denkender Kontrolle. Reine Formwerte als solche aber sind bei ihm nur sekundär; nicht — ich möchte sagen — von der leeren Fläche der Leinwand diktiert, sondern von den Themen, von ihrer Inhaltlichkeit bestimmt. Er ist kein Formalist; er ist im letzten Grunde nicht einmal durchaus Maler. Er ist Dichter, Erzähler, Realist, Phantast. Aber der durchaus bildhaft gerichteten Art seiner Phantasie, und der vom Dinglichen affizierten Art seines Gefühls, seinem Verlangen zur Wirklichkeit, seiner handgreiflich konkreten Sinnlichkeit und seinem derben Weltsinn entspricht als adäquate Art der Äußerung das Bild. So ist seine Kunst qualifiziert durch ihre Inhaltlichkeit. Eine Inhaltlichkeit, die das Schicksal eines Menschen darbietet, in dem eine Welt gegenwärtig ist, die von der Enge irdischen Alltags in die brennende Phantastik unterirdischen Mythos hinüberwächst. Dieses Schicksal eines kleinen Menschen, das zum sichtbaren Schauspiel eines aufgescheuchten Lebens wird, das aus uralter Vergangenheit kommend, in eine Wirklichkeit von Enge und Chaos hineingebannt ist und nun voll Furcht und Tollheit nach Triumph verlangt, aus einer Seele einen neuen Mythos und aus seinem Eros eine neue Welt dem alten unerlösten Gott entgegenzubauen.

Chagall kommt von vornherein aus einem anderen Lebensbezirk als unsere westeuropäischen Maler. Chagall ist Russe; aus der Provinz, dem elenden Nest Liosno im Gouvernement Witebsk an der Düna. Er ist nicht übersättigt und klug, nicht beherrscht; ihm fehlt die Sicherheit des Überlegenen und die Reife der Konvention. Er ist unberührter, barbarischer, gereizter und maßloser. Er schmeckt das Leben anders, gieriger, derber, unmittelbarer, brutwärmer. Er weiß nicht viel von der Schönheit der Erde und der Süßigkeit gepflegten Wohlbehagens. Welche Notdurft — gemessen an den seelischen Abenteuern unserer Großstadt — durchsetzt die Umgebung, in der er aufgewachsen und die ihm nahe ist. In schwerer patriarchalischer Blutenge; in Stall und niedriger Kammer mit den blinden Fenstern; an schmutzig schwerfälliger Straße. Vieh und Menschen dicht bei einander, diese Gewächse der Erde, niedrig, schwer und bedürftig. Kleine Handwerker des Lebens, die ihre Heimat mühsam zurechtzimmern und biegen. Da geht es nicht um Schönheit und Salon. Chagall hat nicht viel mitzubringen

von dort an künstlerischer Weisheit. Aber er hat dafür ein anderes: die Geburtswärme menschlicher Nähe, den Instinkt für das Kleine, das Wissen um den kummervoll gleichförmigen Alltag, der zum Spuk oder zur Demut wird.

Chagall ist Ostjude. So kommt in die barbarische Enge seiner Geburt und seiner Umgebung ein Strom jartausendalter Vergangenheit; die schwere sinnliche Breite des Orients, verfeinert durch unzählige Geburten zur Wachheit der Sinne, zu einer fast weiblichen Reizbarkeit und überreifen Schwere; aber auch durchlöchert durch die Müdigkeiten langer Vertriebenheit und diese Qual des Verkommenseins. Hinter Chagall steht das Schicksal der Unterdrücktheit eines gehetzten Volkes, verachtet, arm und zäh; mit der Trauer um das zerstörte Jerusalem, der ewigen Sehnsucht nach dem kommenden Messias. Von einer flackernden Geduld; zusammengeduckt wie eine Herde Schafe, umbellt, heimlich vergraben und verschlossen; in der Tiefe schwebend. Das Bild des eifernden Gottes, gewaltig und streng, voll Leidenschaft und Größe bis zum Grausigen und Unerträglichen ist vergessen. Aber doch lebt in Chagalls Bildern noch etwas von der visionären Derbheit des Alten Testamentes, von der Naturalistik des Gottgeschehens und der Geisterwelt mitten in der Enge des Alltags; diese Drastik der Engelnähe, das Nebeneinander von Verfluchtsein und Erhebung, von Uferlosigkeit und Genre, von Wirklichkeit und Wunder.

Chagalls Eltern waren chassidisch. Ihre Mystik durchzog seine Kindheit, überbaute das arme Liosno mit Traum und hellfühlendem Mitleid. Eine Mystik brennender Glut, des Verlangens nach der Herrlichkeit der Welt, mit der Verzweiflung und dem Pathos des Unmöglichen. Keine Mystik kontemplativer Ruhe, der philosophischen Würde, der innigen Brautliebe oder der Weltentsagung; eine dunkel geheime Mystik des Harrens, der Erwartung, der Bereitschaft Ausgestoßener und Bedrückter. Mitten im Alltag ein Wunderglaube voller Notvertrauen und leidenschaftlicher Demut; des Dienstes und Opfers, des Rufens und des heimlichen Königtums; von einer dunklen maßlosen Trauer und Inbrunst. Ein Glaube an Erfüllung und himmlische Vollendung, wenn der in Zweiheit zerfallene Gott wieder vereinigt sein wird: das fern entrückte Gottwesen Elohut und die Gottesglorie Schechina, die verstreut, irrend, abgetrennt in allen Kreaturen und Dingen ist. Alle Enge und aller Alltag birgt plötzlich unterirdisch und geheim die irrende Glorie, wird durchleuchtet und einer andern Welt Teil. Die Erlösung ist keine Vernichtung und Entrücktheit, sondern Vereinigtsein und Erhöhung mitten in dieser Welt. Eine Mystik der Gemeinschaft und des Dienens zur Heimkehr der Glorie aus der Verstricktheit. Enge und Gottweite, Kummer und Verheißung, Mühsal bunte Himmelsvision tief miteinander verschränkt. Und in dieser Judengemeinschaft birgt noch ein anderes sich: die kindliche Fröhlichkeit des Frommen und die Güte des Beladenen; liegt dieser singende Tanz und eine Innigkeit, wie sie nur die heimliche Verbundenheit des Blutes, des Schicksals und des Glaubens zu geben vermag.

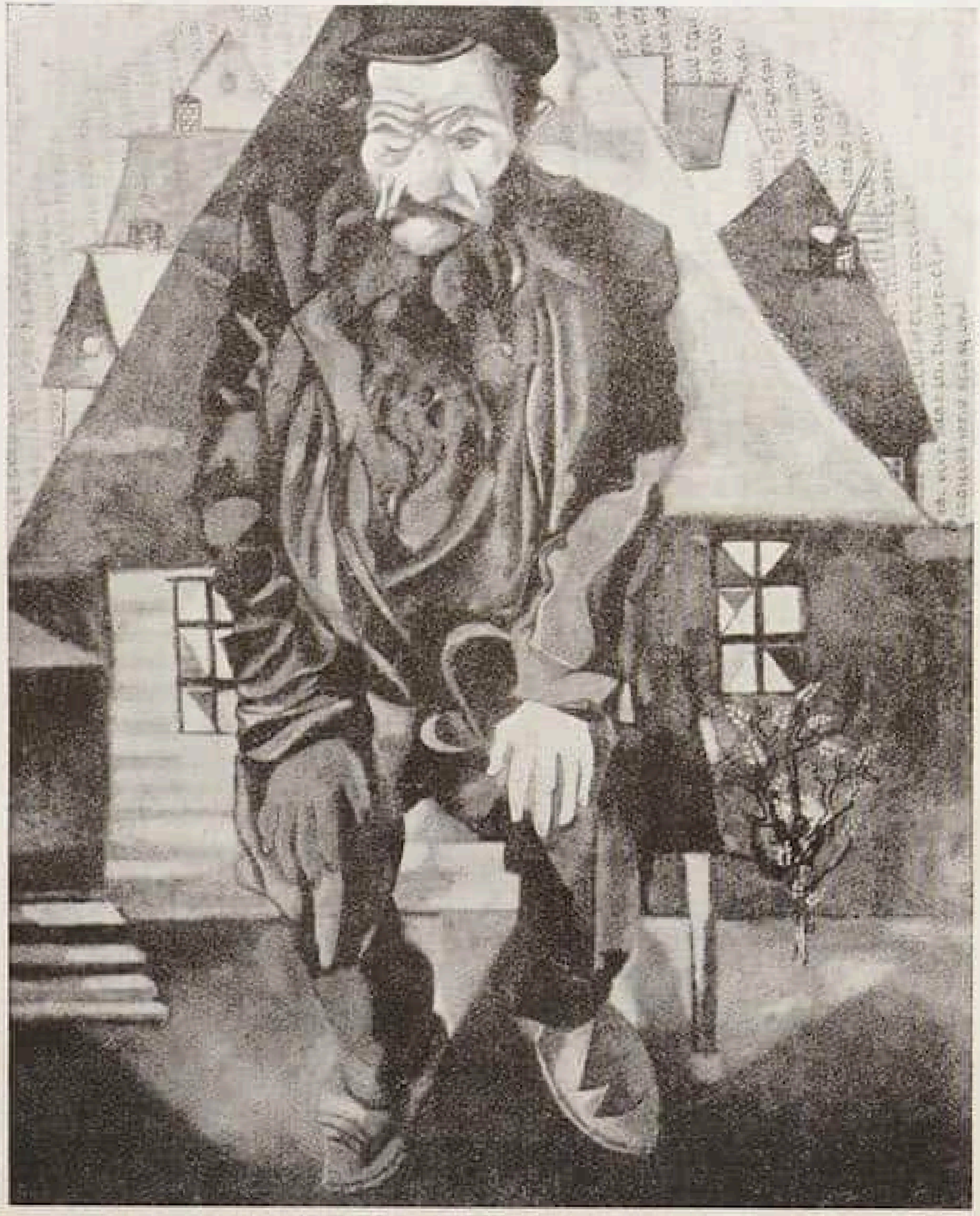
Das ist Heimat und Herkunft von Marc Chagall: dem genrehaften Realisten aus der russischen Provinz und dem jüdischen Visionär.

Seine eigentliche menschliche Konstitution ist dabei bestimmt von einer Pluralität der Veranlagung, so wie er selber sich einmal — auf dem Pariser Bilde — mit einem doppelten Gesicht gemalt hat. Die eine Seite seines Wesens ist verschlossen und schamhaft, schwermütig, von einer innerlich zehrenden Leidenschaft; phantastisch, grüblerisch im Blut, wundergläubig, explosiv; unterirdisch getrieben, leidend, wehrlos, und maßlos bis zum unbedingt Fanatischen; trostbedürftig, klein, voll Gottesfurcht und Weltspuk.

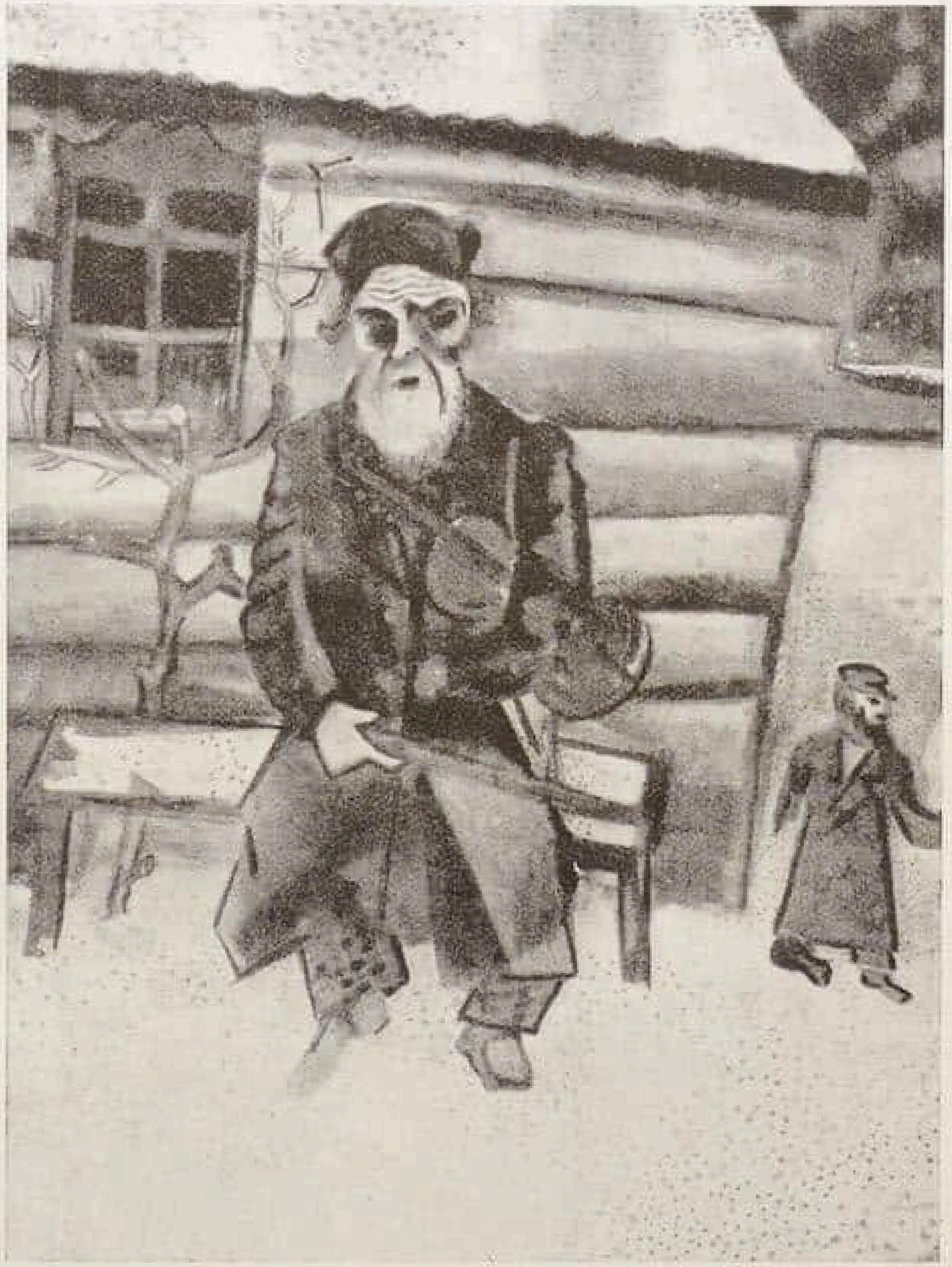
Die andere Seite seines Wesens ist unerhört sinnenverlangend, weltlich, sensorisch; barock und blühend. Von tierischer Schmiegsamkeit, rege, launisch wie ein Kind; weich und charmant, liebenswürdig schalkhaft, untermischt mit bäuerlich unwählerischer Derbheit und einer provinziellen Lust am Bunten, Grellen und Bewegten. Alles das aber ohne Raffinement, sondern mit einer unbewußten, naturhaften Sinnlichkeit, die zwischen Sentimentalität und panischer Dämonie sich austrägt. Und diese Weltlichkeit

Marc Chagall. Über der Stadt. 1914/17. Staatl. Museum für neue Kunst, Petersburg.

Marc Chagall. Dekorationsskizze zu Gogols Hochzeit. Aquarell. 1918. Galerie van Diemen, Berlin.



Der Alte mit rotem Bart. 1914/15. Staatl. Muſeum für neue Kunſt, Petersburg.



Muſikant. 1914. Sammlung Kagan Chabchay, Moskau.

Marc Chagall.

ist es auch, die ihn von Liosno forttreibt in die europäische Welt, in die Zentren der übersteigerten Zivilisation und aus ihm einen Weltmann macht, einen Modernisten, einen Kavalier. Ihm aber auch die Kraft des Rausches gibt und der Äußerung, jenes Übermaß, seine kleine Welt an den bunten Himmel seiner farbigen Bilder zu malen. Aber ebenso wie seine Weltlichkeit ihn in die Welt treibt, zieht seine im Innern gebundene Kraft ihn immer wieder zurück nach Rußland, zu den kleinen kummervollen Menschen und Häusern.

Sein Temperament ist ungezügelt; nicht nur durch den Zusammenprall so verschiedener Welten, wie sie in ihm liegen, sondern in sich ohne Maß; aus Beschränktheit der Geburt und zeitloser Vergangenheit; ohne Anhalt, Vergleich und Distanz. Er ist viel zu sehr mit seiner Wirklichkeit und seiner Vision verhaftet. Er ist durchaus triebhaft und voller Bewegtheit, dabei aber ohne eigentliche Aktivität und Energie. Rasch beeindruckt, behende und reizbar; im Übermaß explosiv. Aber in der Tiefe eher träge, passiv und willenlos; ohne bestimmte Richtung; ohne Ziel und verdichtete Gesammeltheit. Jedoch mit der großen Fähigkeit des Geschehenlassens, der Bereitwilligkeit und auch lauernd wie ein Tier. Aufnahmefähig und gereizt wie eine Frau, ohne Hemmung und bis zur Labilität offen. Aber er sucht nicht, er ist ohne Spannung der Sehnsucht. Wohl verträumt und hingegeben die Welt hinzunehmen und eingehen zu lassen, aber ohne die restlose Hingabe des Verschenkens und der Entleerung. Er baut die Welt nicht, erschafft sie nicht, meistert und regelt nicht. Er lebt dahin, sitzt, treibt sein Handwerk, geht durch die Tage, lebt in die Welt hinein. Aber diese Welt wird zugleich und ohne sein Zutun eine andere, tiefere, weitere; eine unbegrenztere, durchsichtig, menschennah oder spukhaft, durchwürfelt oder mitleidvoll schlicht. Vielleicht eine unmögliche Welt, aber brennend, bunt und ungeheuerlich. So leben viele; beim einen entsteht die Idee des Absoluten, beim anderen die Wirklichkeit Gottes; bei Chagall wird die Welt zum irdischen Mythos oder zum Triumph des Rausches.

Die Wellen der Außenwelt brechen sich in ihm in einer seltsamen Gesteigertheit und Fülle, gehen unmittelbar mit seinem Blut eine Bindung ein, wo sie neue — irgendwie erotische — Dimensionen des Rausches und der Erregtheit erfahren, sich durchkreuzen, zerbrechen, völlig untergehen in die Schwere seines Unterbewußtseins, wo sie von aller Logik entbunden werden, von seinem hilflosem Kummer durchtränkt und von seinem Verlangen durchblutet und durchseelt werden, um dann, wenn sie nach außen hin sich entladen, in einem neuen Rhythmus zurückzuschwingen bis weit über die Grenzen ihrer ursprünglichen Schwere hinaus und in vollkommen neugeschichteter Lagerung und komplexer Bindung. So entsteht ein neues — in seiner Unmittelbarkeit durchaus reales — Bild, als eines Mythos des Menschen, der Dinge und der Erde, als eine Legende des Alltags, als Spuk des Irdischen und als Mysterium des Pan. Aber aus Chagall ist kein Seher geworden, kein Prophet oder Dulder.

Er sucht nicht eine Erlösung, nicht die zeitlose Leere; er will durchaus erfüllt sein, bis zum Übermaß. Seine Weltlichkeit braucht diese Welt. Aber er will nicht ihre Enge und Schwere. Er braucht das Unerhörte, Befreite, Entbundene, Beglückte. Und nimmt die derbe Wirklichkeit als Wunder hin.

Chagall ist bis jetzt noch nicht zu einem absoluten Punkt gelangt. Was er ausgetragen hat, war seine große Jugend. Ein expansives Ausleben und Ausschreiten, aber noch nicht zurückgesammelt in einen Punkt der Einheit. Es sind Stadien, Bezirke, Wellen, als eine Abfolge von Situationen, aus denen heraus er Lösungen gibt; die er mit großzügiger Kraft der Leistung fruktifiziert hat. Liosno und Paris, Rußland und Westeuropa sind die beiden Pole, zwischen denen sein bisheriges Leben sich abgespielt hat und die nichts anderes sind als die Konkretionen der beiden Seiten seines Wesens. Es wird an ihm liegen, diese Doppellebigkeit ganz von außen fort in sein Selbst hineinzunehmen und dort in einer Wurzel zu verhaften. Und soviel läßt sich vielleicht sagen, daß er dazu die ganze Quellkraft seiner chassidischen Berührtheit brauchen wird, ihre

ganze Schwere, um sich selber in die Tiefe zu ziehen. Dann wird, was jetzt Magie ist, zur Mystik werden.

Was nun den Ablauf seines Lebens und Schaffens im einzelnen anbelangt, so bietet sich das als ein reiches wechselvolles Schauspiel einer klaren und in sich logisch verketteten Entwicklung.

Bis 1910 ist er in Rußland, in seinem Heimatbezirk und dann in Petersburg. Diese frühe russische Zeit steht ganz unter dem Eindruck seiner Kindheit in der engen Kleinstadt mit den jüdischen Menschen. Sein malerisches Können ist bereits stellenweise erstaunlich; aber die Kultur der Fläche, die konstruktive Durcharbeit interessieren ihn gar nicht. Das scheint ihm gleichgültig zu sein. Er malt drauflos mit einer verbissenen Selbstverständlichkeit, ja mit der Unerschrockenheit des Ahnungslosen. Er malt, was er sieht und kennt: den jüdischen Menschen der kleinen Provinzstadt, mit dem in seiner Kümmerlichkeit fast phantastisch spukhaften Milieu. Aber in dieser Bescheidenheit der Naturalistik, der realistischen Offenheit, mit der er seine Geschichte wiedergibt, tritt eine bohrende Wahrhaftigkeit zutage, die lebensvoll kindliche Naivität des Unberührten.

Alles ist noch zäh, unaufgelockert und erdgebunden; von einer trüben Beklommenheit. Er schildert mehr, als daß er malt, mit starker Unmittelbarkeit, aufrichtig, volkstümlich und anekdotenhaft; mit einer derben ungeschminkten Kraßheit und einer starken Witterung für das Charakteristische und Unmögliche einer Situation. Aber er bleibt noch befangen von der Kleinheit der Gesten, von der Gier nach Geschehen und Getue. Dabei von einem offenen Humor, drastisch und witzig, fast schamlos in der treffenden Sicherheit.

Er malt den Menschen in seiner dumpfen Niedrigkeit des alltäglichen Tuns; müde von Arbeit, gierig, gedrückt, mit dem Dunst von Kammer, Stall und Bett; roh und gewöhnlich; an der Erde klebend voller Notdurft. Ein wenig Gerät, schamlos in seiner Armseligkeit. Enge Gassen und Höfe, wacklige Häuser; Kinder und Tiere. Dieses unentwegt Gleichförmige des Tages, den Spuk des Sinnlosen und Unentrinnbaren. Daneben kommt schon jetzt in manchen seiner Bilder jener Hang nach dem Absonderlichen und Außerordentlichen zum Ausbruch. Es sind das die Schilderungen jener menschlichen Begebenheiten, die diesen klumpigen Alltag plötzlich unterbrechen, verwandeln; eine ungeahnte Bewegung und Erregtheit in diese öde Trübheit bringen: Geburt, Hochzeit, Tod und Begräbnis. Mit all der Neugier, Aufregung und Wichtigtuerei; dem Überstürzten und Unverhältnismäßigen, dem Kleinkram grausiger Albernheit. Da kommt ein Hochzeitszug durch die schmutzigen Straßen mit den glotzenden Gaffern und schiefen Wackelhäusern. Voran ein armseliger Musikant, dann — starr und gewichtig aufgeputzt — Kalle und Chossem, dahinter die Eltern, der hintrottende alte Vater und die Mutter, watschelnd und dick vor Behagen und Stolz. Oder die Geburt (die er zweimal gemalt hat); mit dem ungeheuerlichen Baldachin; unter dem Bett der Vater, der sich feige versteckt hat und nun herauskriecht und den Helden spielen wird. Durch die Türen drängen die Leute herein, gestikulierend und neugierig, das blöde Kalb gleich mit. Hinter dem Bett aufgepflanzt die Hebamme, wie ein störrisches Kalb das Kind zur Schau stellend. Und derweilen liegt vorn, fast unverhüllt, verlassen, wie eine Nebensache, preisgegeben die Frau wie ein Bündel Nichts, Schmerz und Hilflosigkeit.

Der Aufbau dieser frühen Bilder ist locker, unkompliziert, ganz vom Vorgang diktiert. Die Menschen groß und brutal in den Vordergrund gesetzt, oder wie von oben gesehen auf einer nach der Tiefe zu ansteigenden breiten und sichtbaren Bühne. Die einzelnen Gruppen derb realistisch, ungepflegt, aber in einer Farbgebung, die bereits symbolisch gesetzt ist; mit einzelnen aufreizenden Tönen, die die etwas stumpfe Trägheit der Oberfläche unterbrechen.

1910 kommt Chagall nach Paris, wo er bis 1914 bleibt. Die Riesenstadt mit ihren Dimensionen prallt gegen seine Liosnowelt. Und diese ganze kleine verkittete Holz-

Marc Chagall. In der Umgebung von Witebsk. 1914. Sammlung Kagan Chabchay, Moskau.

Marc Chagall. Geburtstag. 1915.

„Baddhon“ (Vorsänger bei der Hochzeit).
Wandmalerei im jüdischen Kammertheater, Moskau. Detail.

Selbstporträt mit Weinpokal. Witebsk. 1917/18.

Marc Chagall.

Erde-Schmutz-Welt zerplatzt. Der moderne französische Kubismus läßt plötzlich seine kleinen getreuen Versuche schamhaft und lächerlich hinfällig erscheinen. Aber er greift diese neuen Formen auf; nicht ihre strenge und kühle Konstruktion, sondern das Durcheinander-Geschichtete und Auflösende, als eine ungeahnte Möglichkeit der Kombination und ungehemmten Bildweitung.

Er berauscht sich; ist wie betäubt, irrlichtert mit seiner barbarischen Wildheit umher. Tollheit, Wut und Schrecken in eins. Hier ist der Alltag zu einem phantastischen Ungewitter gesteigert. Aus seiner Erinnerung wachsen alle die Einzelbilder in diesen ungeheuerlichen Raum hinein und werden — geleitet von den neuen Möglichkeiten des Kubismus — in blitzartiger Weite offenbar. Es ist wie eine Explosion, wie Befreiung und besinnungsloses Entsetzen. Wie eine Verzweiflung, die alles durcheinander schleudert; wie Triumph und Erhitztheit, ein Umsichschlagen, Über-die-Ufer-treten. Apokalyptische Brutalität, die Rücksichtslosigkeit des Rausches und der Angst des Entwurzelt- und Enthobenseins. Ein Schweben und Fortschleudern, Auffangen und Zupacken.

Sein Weltverlangen bricht sich Bahn, bis zur Untreue. Dieser Mensch ist geladen von schwarzer Magie und wie behext von einem dämonischen Taumel. Es muß in ihm ein ganz primitives, urhaftes Geschehen stattfinden; das Geschehen der Transformation der Dinge, wodurch sie jede logische Struktur verlieren und jenseits von Zeit- und Raumeinheit treten. Die Wellen der Außenwelt tauchen unter in sein Blut, gehen ins Unterbewußtsein ein, werden aufgelöst und durchseelt, verflechten und durchkreuzen sich. Und in dieser Verflochtenheit gehen sie unmittelbar und ungelenkt über in die Projektion des Bildes: In der Möglichkeit des Unmöglichen, in der Identität der Teile, in der unbegrenzten Wandelbarkeit aller sichtbaren Formen, in der Durchwürfelung von innen und außen, klein und groß, oben und unten. Alles ist belebt; jeder Teil das Eigenleben eines Ganzen; unverhaftet wie Geister und Seelen, die durch die Dinge wandern. Wie die Welt vielleicht im Traum sein kann; wie ein Indianer die Welt sieht, der Regen, Wolken und Wolle gleich setzt und seinen Analogiezauber treibt; wie ein Insulaner, der in der Maske zum Dämon wird. Aber das hat nichts mit Mystik zu tun. Wie auch Chagall nicht mystisch, sondern magisch begabt ist.

So entsteht der Zyklus der zersprengten, tollen schimärischen Bilder. Die Visionen der Heimat und das Phantom Paris. Alle Wirklichkeit hat plötzlich die Dimension des Unmöglichen und Ungeheuerlichen. Das Spukhafte verliert die Enge und wird zum Gespenst, zu einem riesenhaften Traum. Das realisch Gebundene wird zerteilt und aufgebrochen, zu einem Gefäß für seine aufgestaute sinnlich brennende Leidenschaft, die — nun entzündet — keine seelische Tiefe mehr kennt und nach außen schlägt, verzehrend, expansiv, sich mit allen Teilen begattend. Es gibt für ihn keine Widerstände mehr und vorgesetzte Grenzen.

Diese Bilder leuchten in einer taghellen Buntheit. Bis in alle Winkel angefüllt; mit übergrößertem Vordergrund und plötzlichen Durchbrüchen in die Tiefe hinein oder Überschichtungen. Mit harten gegeneinanderstoßenden eckigen Kanten oder aufgeschwemmten weichen Konturen. Übertrieben, unruhig, locker und doch von einer zwingenden Weite des Raumes. Bilder von einer barbarischen Ursprünglichkeit und Kraft, von körperlicher Tragfähigkeit und leidenschaftlicher Naivität.

Im einzelnen noch immer derb, drastisch; oft im Detail schlicht und bäuerisch volkstümlich; daneben Fratzenhaftes und bisweilen sentimental, bisweilen spielerisch oder auch unflätig. Im Ganzen maßlos: Kreisende Ufer, grell verwürfelt, zusammengeschweißt. Die Erde aufgestülpt, Unterirdisches hervorlugend; die Ebene auf den Kopf gestellt; das Außen zerstückt, das Innen durchleuchtet und vertieft. Eckig und verbogen, dann wieder schwellend und fließend; plötzliche Löcher und Strudel. Das geht schonungslos über Himmel und Erde weg. Köpfe fliegen, Menschen tappen durch die Leere, Häuser wachsen in den Leib; Verborgenes wird sichtbar, Vergangenes wird rückläufig Gegenwart. Das schiebt sich ineinander, durcheinander, verwirft sich.

Aus solcher Welt gibt es nur ein Verbrennen, Verkommen oder eine Befreiung. In den Zeiten um Kriegsbeginn ist Chagall wieder in Rußland und bleibt dort bis 1922; erst in seiner Heimat, dann in Moskau.

1914 ist er in Liosno. Und diese seine Heimat wird ihm wieder nah und zum Erlebnis. Mit einem Schlag ist die ganze Wildheit der Pariser Zeit verflogen. Und ebenso plötzlich ist wieder Stille um ihn, eine anfangs beklemmende Stille und Ruhe. Als ob die ganze maßlos bunte Welt untergegangen sei, bis auf diesen kleinen Ort, der allein gerettet im Weltmeer schwimmt. So erlebt er diese Stille und Enge nun mit derselben maßlosen Ausschließlichkeit wie vordem das Weite, Absonderliche und Riesenhafte.

Aber er erlebt diese Enge, diese Torheit des Daseins anders als vordem. Tiefer in ihrer Schlichtheit, Einfalt und Treue. Er fühlt aus seinem Blut heraus: dies ist Vater, Mutter, Familie, zu Hause sein. Es ist mehr Scheu in ihm, mehr Verwundbarkeit; er sieht die Dinge und Menschen näher und berührter. Er ist innigst bemüht um Verstehen. Ein wenig dumpf und groß, sentimental und einfältig. Es ist Müdigkeit in ihm, ein Ermattetsein, ein Gefühl für das ewig Gleiche und Nutzlose. Die Bilder aus dieser Zeit — 1914 — sind nicht das Beste, was er gemalt hat; aber wohl das Schlichteste. Er ist wieder der Realist, der Volksmaler. Wieder sind es die geduckten Häuser und Straßen, diese engen Fenster und Türen, die nackten schweren Holzblockwände Schmutz und Schnee. Die plumpen Tiere und verkrusteten Menschen. Aber die Armseligkeit des Milieus ist weniger aufdringlich gegeben. Alles ist gesammelter und zugleich aktueller gesehen; der Mensch größer. Bauern, kleine Händler, Soldaten, Musikanten, Mägde, Bettler. Kleine jüdische Menschen, verhutzelte Frauen, alte Männer. Man spürt in ihnen neben dem Groben und Ordinären die erschrockene dumpfe Besessenheit im Blut, das Zähe und Hilflose, die eitle und mühselige Gottphantastik. Fühlt das Schamlose des Satten, das Erniedrigte des Hungers, die Frömmigkeit des Bedürftigen; das Verfluchte und Ausgezehrte der Armut, die schwere Trägheit der Erde und des Lebens. Es ist merkwürdig, wie er immer wieder das Alter malt, dies Ergraute, Durchfurchte, Verschrobene und Zerwühlte eines langen Lebens und langer Not und Arbeit. Vielleicht empfindet er aus seiner ungebrochenen Jugend heraus diese schwerste Mühsal der Zeit und das Unerbittliche der zerschleißenden Armut als das Absonderliche, Urtümliche, unfaßlich Fremde. Vielleicht ist es aber auch, daß er — sobald er in der Heimat ist — wieder der kleine Junge wird, der mit Scheu und Ehrfurcht vor den alten Leuten steht, vor ihrer sichtbaren Vergangenheit.

Die Ruhe dieser Zeit, die menschliche Nähe, die unmittelbare Physis der kleinen Wirklichkeit haben Chagall gefestigt und geklärt. Er ist hier vertiefter, einfacher und innerlicher geworden. Vor allem aber muß es seine Berührung mit dem Chassidismus gewesen sein, die ihn voller und ernster, breiter und schwerer gemacht hat. Er muß in sich selbst die Frömmigkeit dieser alten Leute, ihre strenge Rechtschaffenheit und kindliche Wundergläubigkeit gefunden haben. So entstehen vom Jahre 1915—17 eine Reihe seiner schönsten Bilder, in denen er mit legendärer Breite den frommen Juden schildert und von den Wundern ihrer frommen Macht erzählt. Groß und voll steht nun der Mensch im Vordergrund, die breite Fläche des Bildes beherrschend. Einfach und gefestigt im Aufbau, feierlich und verhalten in der Stimmung. Ohne viel Beiwerk, Zutaten und Geschnörkel. Die Farben voll und schwer, durchleuchtet wie von einer Glut geheimer Ehrfurcht und Gottfürchtigkeit.

Der Alte mit dem Sack, in der Hand den knotigen Stock, die hohe Mütze auf dem Kopf, und einem heimatlosen, vorsintflutlichen Gesicht, beladen und schwer, mit fast erloschenen Augen. Wie ein Buchstabe aus dem alten Testament; ein alter Landgänger und Geschichtenerzähler. Dann der „Betende Jude" mit dem leuchtenden Gebetsmantel und der Rabbiner vor der Pforte, wie eine Gestalt von Konrad Witz. Menschen, für die es keine Wahl gibt; Magier und große Beter, Patriarchen, die die Welt

durchschauen, die im Gebet vor Gott leben, seine Gebote halten und Wache üben; in der Strenge des Gesetzes und in der Weisheit Salomos.

Alte fromme Leute, die die Erde überwunden haben, durch die Wunderstille ziehen, durch die Lüfte fliegen, zwischen Himmel und Erde wandern, durch die Städte ziehen, hier und dort zu gleicher Zeit. Entbunden von allen Habseligkeiten, voll unterirdischer Glut. Die Wache halten vor der Trauer der Juden, die vom himmlischen Jerusalem wissen, von den Verbrechen der kleinen Seelen und der ewig irrenden Gottesglorie. Das wandernde Gewissen des Volkes Israel, dunkel und streng wie der „Fromme Bote" in Dybuk, schweigend und zur Wand gekehrt. Deren Gehen ein Tanzen und Schweben ist, ruhvoll und eintönig, klagend und erdentbunden.

Noch einmal malt er eine Hochzeit; derb und bäuerisch. Aber nicht mehr den aufgeputzten Trubel, sondern Mann und Weib, die ein Engel zusammengeführt; und im Baum sitzend, klein und verstohlen, ein Musikant mit der Geige; Musik weither und unwirklich. Es ist die Welt des Baalscheem und des großen Maggid, die in Chagall erwacht ist. Die Welt der Legende und des Wunderbaren, das mitten in der derben Wirklichkeit sich auftut.

Daneben entsteht bei Chagall das Episch-Breite und das vom Menschen Abgelöste der Landschaft und der Stadt. Nicht mehr Liosno, sondern das breitere und prächtigere Witebsk mit seinen Straßen und Häusern, kuppeligen Kirchen und seiner bizarr bewegten Silhouette; ein Kirchhof, ein Garten, ein einzelnes Haus. Volkstümlich klar gesehen mit hellen kräftigen Farben; organisch aufgebaut. Ein wenig traumhaft wie ein Wunderliches und Versunkenes. Aber belebt mit jeglicher Seele der Dinge, und mit all den Schnörkeln der eigenwilligen Realität. Es sind Stellen in diesen Bildern — etwa ein Zaun, ein Baum, ein schiefes Dach — aus denen, mitten aus ihrer realen Natürlichkeit heraus ein seltsames fernes Leben leuchtet.

Das sprühend Leidenschaftliche scheint überwunden. Er schwingt leichter und freier aus, den Dingen angeglichener. Er fühlt die Balance von Nah und Fern, von Schwere und Lichtheit; er hat das Ruhende entdeckt, das Verweilen, Verharren, ja das Behagen. Der überlastete Alltag liegt in der Ferne, zu Tode gehetzt von Krieg und Dummheit. Diese kleinere Welt ist Zuflucht und die Wirklichkeit selber, in sich beruhend, beflügelt wie ein Wunder. Zum ersten Male ist in seinen Bildern die Weite, die Fülle und die Eindringlichkeit des Gesehenen.

Aus dieser stillen Gebundenheit greift ihn ein neuer Rausch heraus; kein explosiver und wilder Rausch, sondern ein festlicher und strahlender. Der seine Umwelt nicht erschüttert und zerreißt, sondern ins Unendliche dehnt und festigt. Es ist das Erlebnis der Frau. Blühender und offener als was er je erlebt, geheimnisvoller als alles, was er je gesehen, und enthobener als alle Vision. Erst jetzt wird die Welt ihm Eigentum, im Begehren, im Genuß und in der Gelöstheit; erst jetzt geht er ganz in seinen Körper ein und steigt aus seinem Blut in die Höhe. Hier stehen die Welt und er im Wechselspiel des Gegenseitigen; nicht mehr im Verhältnis von Vater und Sohn, sondern von Ich und Du. In der Frau ist die Welt für ihn zum Gegenpol geworden.

Er selbst — Marc Chagall und seine schöne Frau. Selige Sentimentalität der Berührung, triumphierendes Pathos des ihm Alleingehörigen. Hier schwebt er selber durch die Luft, zum Unmöglichen hingerissen, in den Himmel gehoben ohne Flügel; ein Wundermagier des Genusses. Die Erde hat nicht Raum genug; jetzt ist ein großer Himmel in seinen Bildern. Wie er über die Dächer der Stadt hingleitet, seine Frau im Arm! Wie schwebt seine Frau herauf und hinunter! Wie weit sind diese Arme ausgebreitet, greifen durch die Wolken, tanzen durch die Weite. In hellen Farben, knisternd und morgendlich. Welch ein Kavalier; welch Eros! Ein Weltmann und ein Faun, reitend auf den vollen Schultern dieser Frau, hoch über Wasser, Brücke, Schloß und Kirche; übermütig und erhitzt, ungesättigt und schmeichelnd; ein wenig in den Tiefen voll Geisterangst und lästerlich. Lausbub und Pan, Engel und Wollust; maßlos

und hemmungslos auch hier, heiß und wirbelnd, verlangend, ungebärdig, nach Vergessenheit greifend. Der Mythos des Begehrens, der unaufhaltsam vergehenden Luft, des undenkbaren „Jetzt“ und des nie zum Grund-Gelangens.

Das ist die Abfolge seines Lebens und Schaffens in der Zeit von 1914—18. Dann überkommt Revolution und Not Rußland. Er wird verstrickt in das Hin- und Hertreibende des Chaos, in den Zusammenprall von Gegensätzen. Mitgerissen und umhergezogen reibt seine zu sensitive zarte Natur sich auf. Er ist viel zu passiv und eigenwillig verletzbar, um standzuhalten. Als einzige Möglichkeit der Rettung bleibt ihm die Abstumpfung. Er zieht sich zurück, schlägt sich durch, und kommt schließlich wieder nach Westeuropa. Mehr aus Ratlosigkeit denn aus innerem Zwang. Von neuem scheint ihn eine leere Heimatlosigkeit überkommen zu haben. Eine Fremdheit und ein Ungenügen inmitten der Trümmer einer sinnlos gewalttätigen Zeit.

Was in diesen letzten Jahren entstanden ist, ist schwer zu übersehen, scheint noch nicht abgeschlossen zu sein und zu Ende gebracht. Das Meiste ist zudem in Rußland. Die großen Wandmalereien im staatlichen jüdischen Kammertheater in Moskau sind seine größten Arbeiten aus letzter Zeit. Sie wirken, soviel man beurteilen kann, überreich, fast wirr, nervös und manchmal exaltiert; mehr zeichnerisch als aus der großen Fläche der Wand entwickelt; zusammengehäuft und durcheinander gekritzelt. Daneben eine große Reihe von Aquarellen, wechselnd im Thema, stark erzählerisch und illustrativ; virtuos im Können; schwebend und frei in der Koloristik. Darunter die eindrucksvollen Bühnenskizzen zu Gogol. Und dann, als letzte Arbeit, der Zyklus „Mein Leben“, seine ersten Radierungen. Wie ein Rückblick auf seine Jugend, sanft und zart, von einer nervösen Intimität, klar und hellsichtig und wieder derb und blutvoll. Sie schließen an die Arbeiten seiner Jugend und aus dem Jahre 1914 an. Vielleicht sind sie ein Hinweis, daß wieder ein Neues in ihm sich klärt und festigen will, wie er in solchen Zeiten sich immer seiner Heimat besinnt und zu ihrer Welt zurückkehrt.

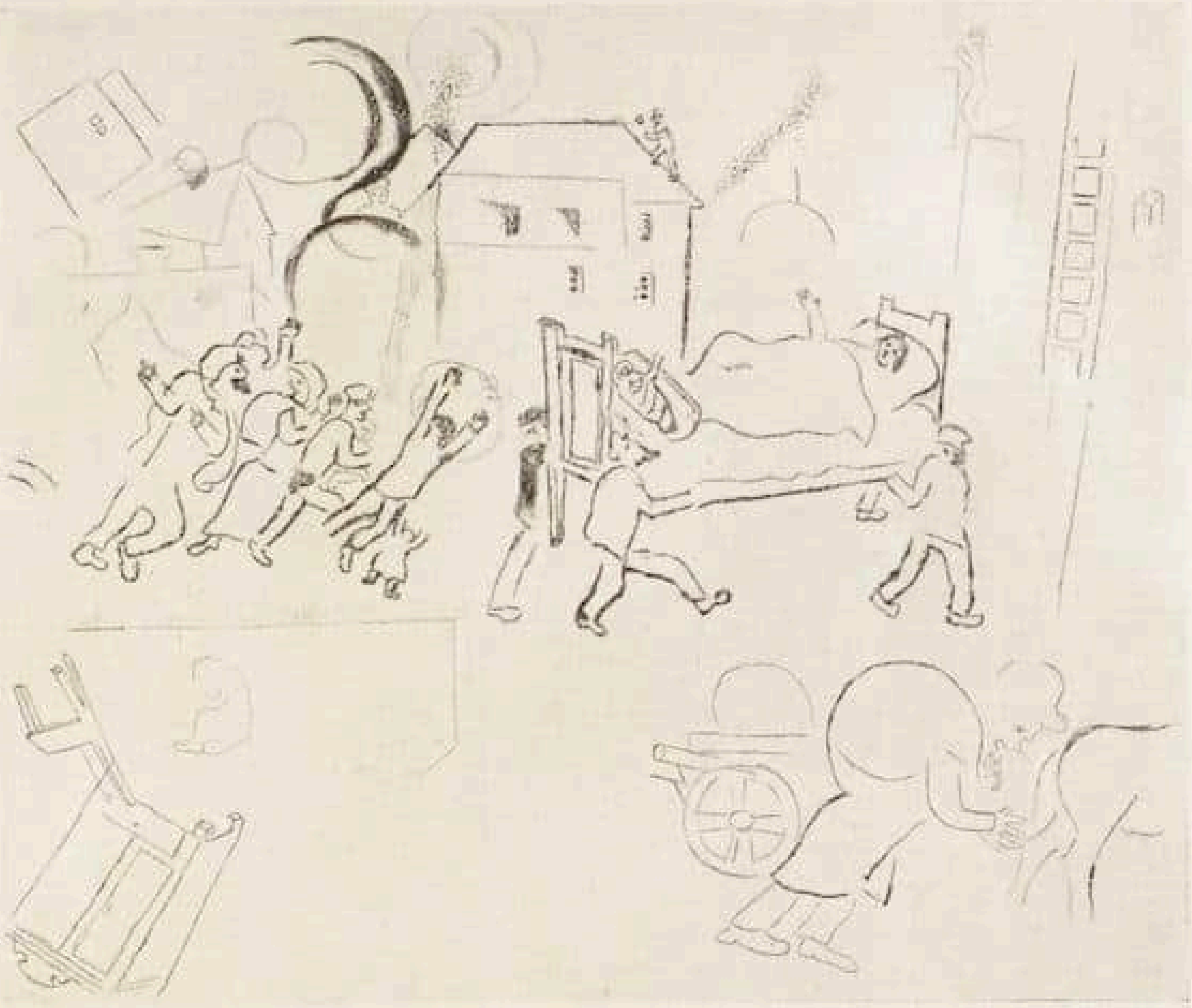
Es ist in diesem Augenblick vielleicht für Chagall die Zeit gekommen zur Reife, zur entscheidenden Einkehr als Mann, zum Schweigen, Warten und Besinnen. Vielleicht zum ersten Male der Ernst der Selbstbesinnung, Zweifel und Sehnsucht.

Zwei moderne Porträts

Von OSKAR SCHÜRER
Mit einer Tafel

Spiel des Zufalls führte vor einiger Zeit zwei Bildwerke moderner Meister in nachbarliche Nähe (im schönen Obersaal der Galerie Arnold in Dresden), deren starke innere wie formale Beziehungen eine gegenseitige Polarität nur um so deutlicher werden ließen. Exponenten also, hier Beispiele typischer Entscheidungsmöglichkeiten modernen Lebens überhaupt. Munch und Kokoschka trafen sich in der Darstellung je eines jungen Mannes, in lässiger Haltung als Kniestück gegeben, in leiser Versponnenheit wandernder Bewußtseinsschichten nur lose dem Moment verknüpft. Munch stellt sein Modell ins Halbprofil, die linke Gesichtsseite, die beau coté des Weibes zeigend, Kokoschka nimmt den Dargestellten fast frontal, mit leiser Wendung des Kopfes zugunsten der rechten Seite. Bei Kokoschka sammeln sich die Flächen der Hände zu wirrem Formenspiel, bei Munch ist nur linker Arm und Hand deutlich hingebreitet, ausrinnend wie in zögernder Frage.

Unter den spezifisch modernen Eigentümlichkeiten der Porträtauffassung, die beide Werke teilen, jenem halb bewußten, halb unbewußten Verwobensein in große, unruhig wellende Beziehungen, aus denen das Individuum hervortaucht, — unter diesen Merkmalen der Zeit treibt in beiden jenes eben nur im Porträt ausdrückbare fast ängstliche Fragen und Stoßen, jenes stumme Rufen aus eigenstem Grund in dumpf ihn umbrau-



Marc Chagall. Feuer in der Stadt. 1922.

Marc Chagall. Haus an der Straße. 1922.

Radierungen aus der Mappe „Mein Leben". Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin.

O. Kokoschka. Bildnis.

E. Munch. Bildnis.

Bes.: Galerie Arnold, Dresden.

sende Weite, jener Schauer des Selbstseins. Und solches in seiner hier geglückten über die Wirklichkeit des einzelnen Porträtierten hinausgehenden Bedeutung stellt beide Werke in jene große Ahnenreihe europäischer Porträts, deren Träger uns als heimliche Mitwisser um tieferes Leben grüßen. Auch hier schon wird deutlich, was erst aus dem Gesamtwerk beider Künstler ganz klar wird: Wie beide in gleichem Grunde erotischer Dämmernisse mit ihren Spukgestalten und Ängsten verwurzelt sind. Hier aber auch — besonders markant, weil jeweils am Wendepunkt innerer Entwicklung, im Alter um die 30 geschaffen—, sondern sich die Rhythmen, deuten hin auf die Entscheidung, die ein jeder aus seinem Wesen heraus treffen mußte, um aus dem gemeinsamen, gärenden Urgrund der Gesichte, ein jeder auf seine Art, zu Klärung oder Steigerung zu gelangen.

Nachzuspüren, wie tief solche Scheidung im rein formalen Leben sich ausdrückt und Form wird, war Hauptreiz, zu dem jenes nachbarliche Beisammen anregte. Schon Strich und Linie waren hier und dort polar verschieden. Bei Kokoschka ein Zucken und Stoßen, ein kurzes hastiges Festigen der Flächenabschlüsse, ein fast widerwilliges Nachziehen von Begrenzungen, aus denen die Linie immer wieder zurückschnellt zu krausen Verwirrungen, zu Ansammlungen innerhalb der Fläche, jenen „Inseln", Charakteristikum seines Stiles, die in dunkeln Tiefen verankert scheinen. Bei Munch ein langatmiges Ziehen und Wellen, ein breiter Fluß der Linie, die sich im Kontur sammelt und betont, nicht wie bei Kokoschka ein kurzes abruptes Hervorbrechen aus heißem Grund, sondern weite Spannung und Kurve, deren Anfang und Ende man im Bild nur angedeutet, eigentlich im weiten nicht mehr sichtbaren Umraum verankert glaubt. Wie Ausschnitt aus dem Gewebe der Linie überhaupt, deren Leben man plötzlich den Kosmos durchspinnen spürt.

Ein Ähnliches in der Farbe. Aus tiefem Blau stoßen bei Kokoschka die funkelnden Einzelfarben plötzlich hervor, bündeln sich zu unruhigem Leuchtem, zucken zurück in die Trichter des Grundes. Munch saugt die zarten Töne seiner Palette mittels breiter Flächen gleichsam aus dem umgebenden Raume an, läßt sie eindringen in die weiche Form und modelliert im zügigen Gegeneinander sein tiefes Leuchten. Im Fassen des Raumes — des in der Analyse meist vernachlässigten Elementes der bildenden Kunst — der gleiche Gegensatz innerst bedingter Seh- und Arbeitsweise: bei Kokoschka ein schlündender, trichternder, bohrender Raumvampyr, der stößt und saugt und wühlt, — bei Munch die klar modellierende, abrinnende und wieder zum Körperlichen ansteigende Raumsubstanz.

Aufsteigend von den Elementen zur Komposition spürt man die Auffassung des Gegenstandes in ihrer beidemal verschiedenartigen Notwendigkeit, versteht die leiseste Wendung, wie sie bedingt ist durch innerste Bedingtheit des Künstlers, sieht Lagerung der Augen, Stellung der Hände als Symptome, in denen Zufall und Gesetz sich durchdringen.

Dem weiter nachzuspüren, ist innerhalb dieser kurzen Skizze nicht die Gelegenheit. Um so weniger, als damit Sphären berührt würden — diejenige des Ekstatikers einerseits, die des Ethikers im weitesten Sinne andererseits, beides mögliche Entfaltungen aus grüblerischer Grundveranlagung — deren restlose Erhellung des Verlaufes, d. h. hier des Überblicks über das Gesamtwerk bedürften. Nur Andeutungen solcher Entfaltung wie Pendelschläge innerster Triebe können hier aufgewiesen werden, fern von künstlerischer oder menschlicher Wertung. Wie durch Schleier deuten sie mittels künstlerischer Phänomene hin auf Grundeinstellungen der Psyche, deren wahrhaftige Bejahung das Kunstwerk enthüllt, — dies sein absoluter Wert — deren entscheidende Wertung aber dem Leben selbst vorbehalten bleiben muß.

Gustav Wolff. Illustration zu einem Gedicht von Rimbaud.

Über Gustav Wolff

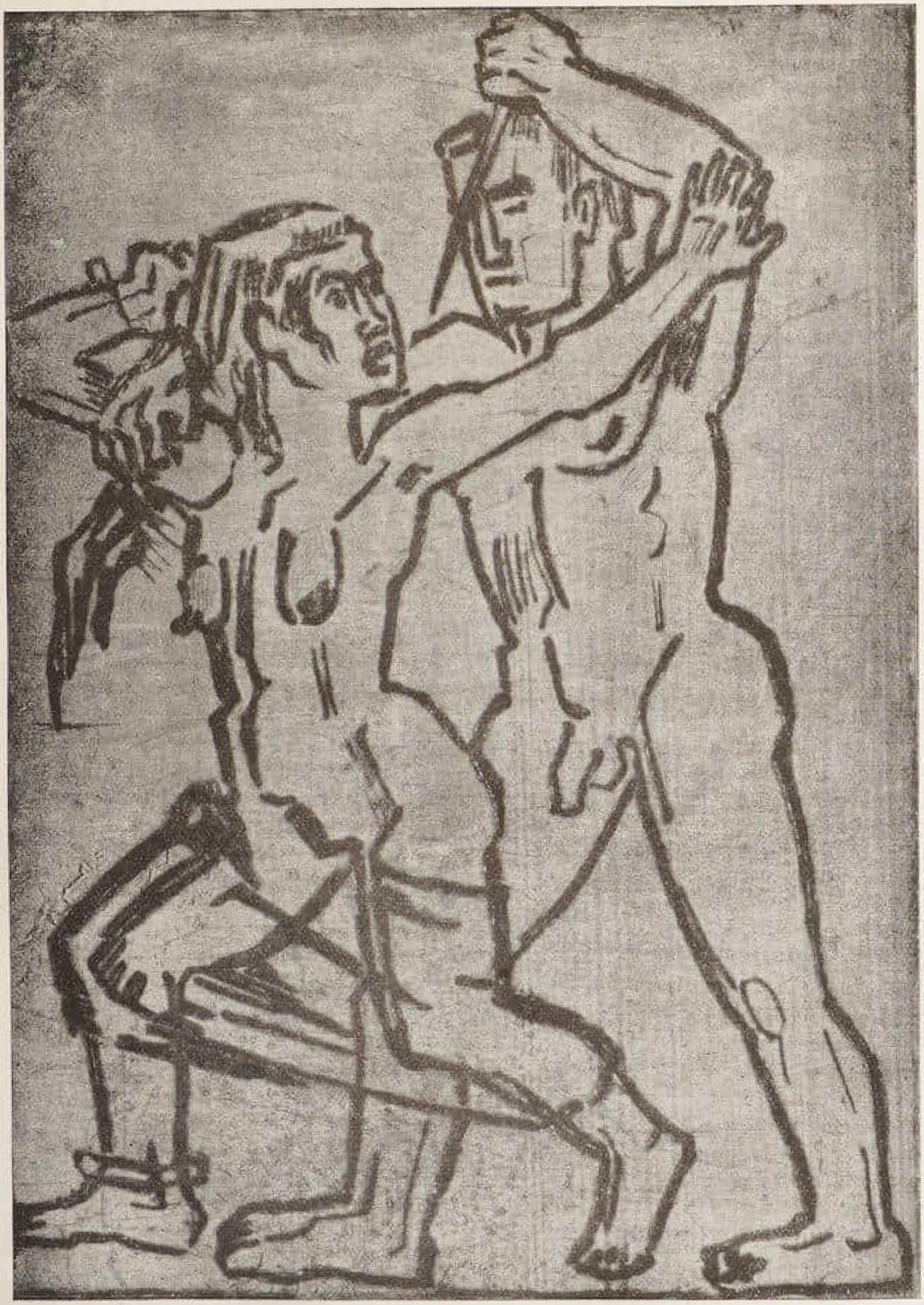
Von MAX RAPHAEL
Mit neun Abbildungen

Aus dem Wust persönlich vielleicht berechtigter, ästhetisch aber wertloser Produktion hob sich im letzten Jahre die bisher unbekannte Arbeit Gustav Wolffs weit heraus: Kleinplastiken, Graphik, Gefäße.

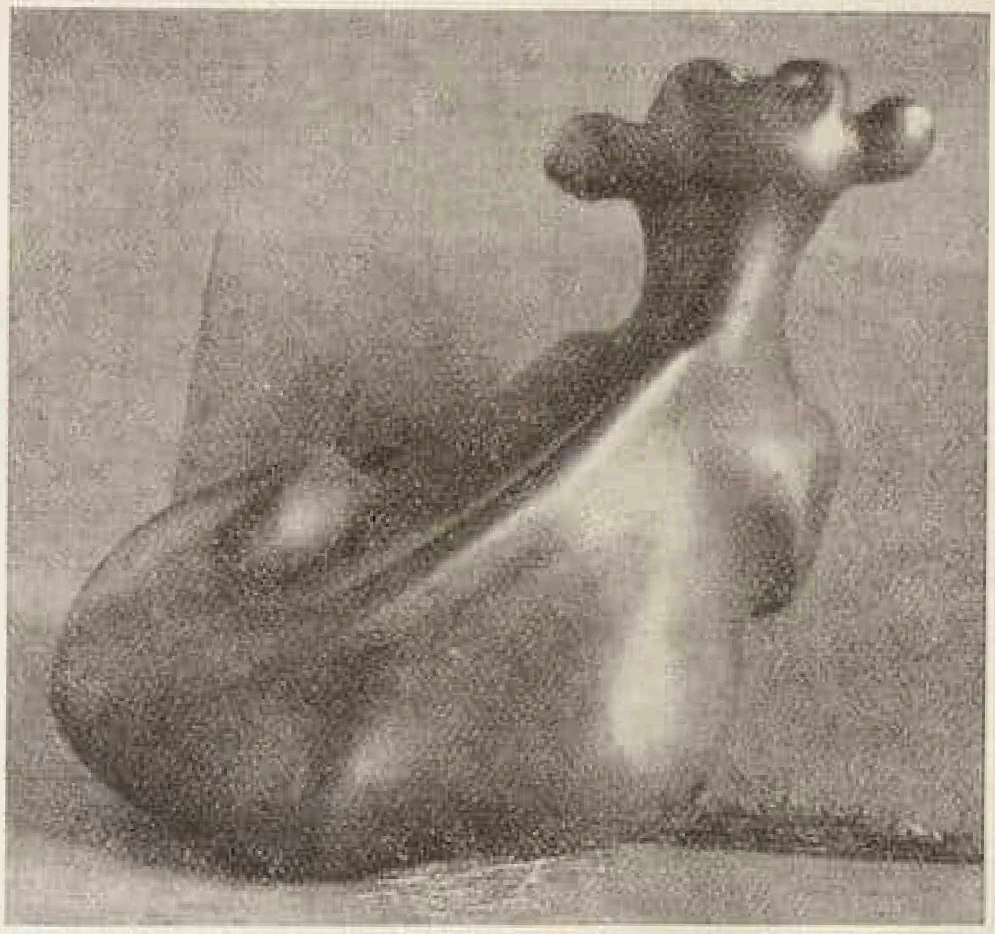
Man sah stehend ein breites holsteinisches Pferd, ein graziles Reh, die plumpe Majestät eines Hahnes; liegend ein Fohlen, eine Kuh, ein Pferd; ein Tier, das kniet, sich auf die Hinterfüße stellt, schreitet; einen Jungen mit einem Gefäß auf dem Kopf, ein Mädchen, das eine Schale vor sich trägt. Die einfachsten und allgemeinsten physischen Bewegungen waren Träger der Massenverteilungen, die immer nach innen gerichtet waren, von zentripetalen Kräften gespannt, nicht in zentrifugalen sich hinausschleudernd. Eine tiefe Geborgenheit gab sich in diesen Geschöpfen kund, ob sie sich in einen Punkt zusammenzogen oder ihre Körperlichkeit ausbreiteten. Ein Dasein, das den Zweifel überwunden hatte und sich freudig bejahte; das sich entspannen kann, ohne sich zu verlieren; ohne Angst, ohne überreiztes Bewußtsein. Ein Künstler, der nicht nur den Heimweg zum Absoluten, sondern auch den Rückweg zur Wirklichkeit gefunden hatte.

Wolff hält sich an die Tiere unserer nächsten Umgebung; er überwindet die Fremdheit zwischen Mensch und Tier in der Vorstellung des Haustieres, das einerseits durch menschlichen Willen mitgebildet und andererseits über diese menschliche Kultur hinaus mit den natürlichen Mächten zusammenhängt, in denen auch der Mensch steht. In jedes Tier ist seine natürliche Umgebung miteingefangen, so daß es eine Landschaft eindeutig darstellt (natürlich ohne jede gegenständliche Andeutung). Weniger glücklich geht bis jetzt die Gleichung zwischen Körper und Seele, zwischen dem Animalischen und Geistigen, zwischen dem Einzelwesen und dem Kosmos beim Menschen auf. Daß Wolff diesen Weg innerlich wachsend ausschreiten wird, davon überzeugt mich nicht zuletzt der „Picador", ein kleiner stämmiger Kerl auf einem kurzen und breiten Pferde — beide nach demselben Körpertypus geformt, beide zu demselben Bewegungszug zusammenklingend, beide unter demselben Willen stehend. Tier und Mensch ein unzertrennbares Ganzes. Was Wolff allgemein an dem Verhältnis von Mensch und Tier zu interessieren scheint, ist der Unterschied der Massenverhältnisse zwischen dem mächtigen Tier und dem winzigen Menschen, das mit einem umgekehrten geistigen Verhältnis verbunden ist. Darum bildet Wolff gern eine Gruppe aus einem Neben- und Gegeneinander beider, wodurch sich neue plastische Zusammenhangsprobleme ergeben.

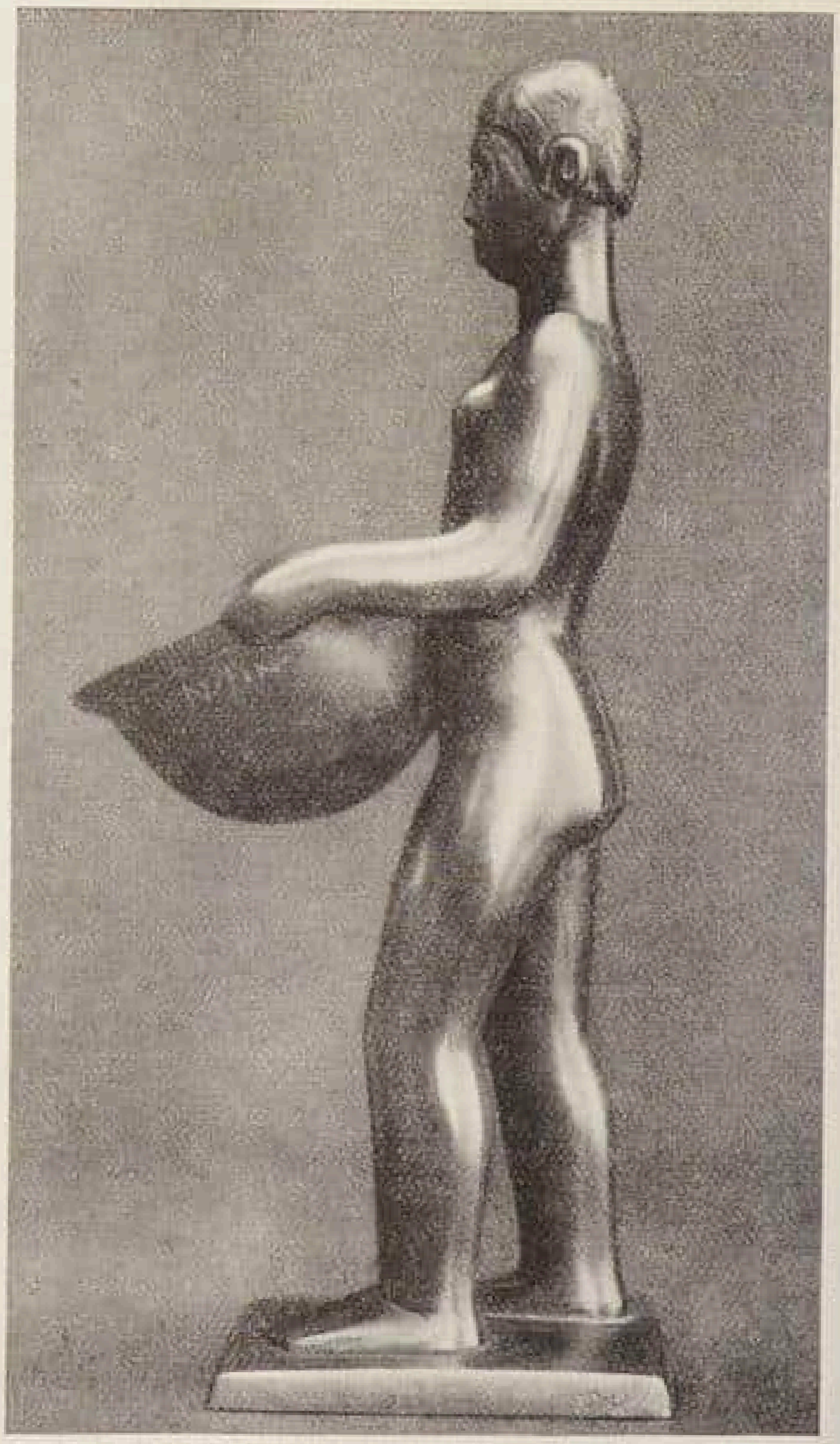
Das ästhetisch Entscheidende ist, daß dieses Weltgefühl sich gestaltet und nicht nur darstellt oder abbildet, selbst dort noch, wo es sich um Illustrationen handelt. So sehr die Ruhe, das Unproblematische, das Bäuerliche, ja Großagrarische seiner Welt Wolff unmodern erscheinen läßt, so sehr ist die Art seiner Formen aus unserer Zeit, d. h. auf



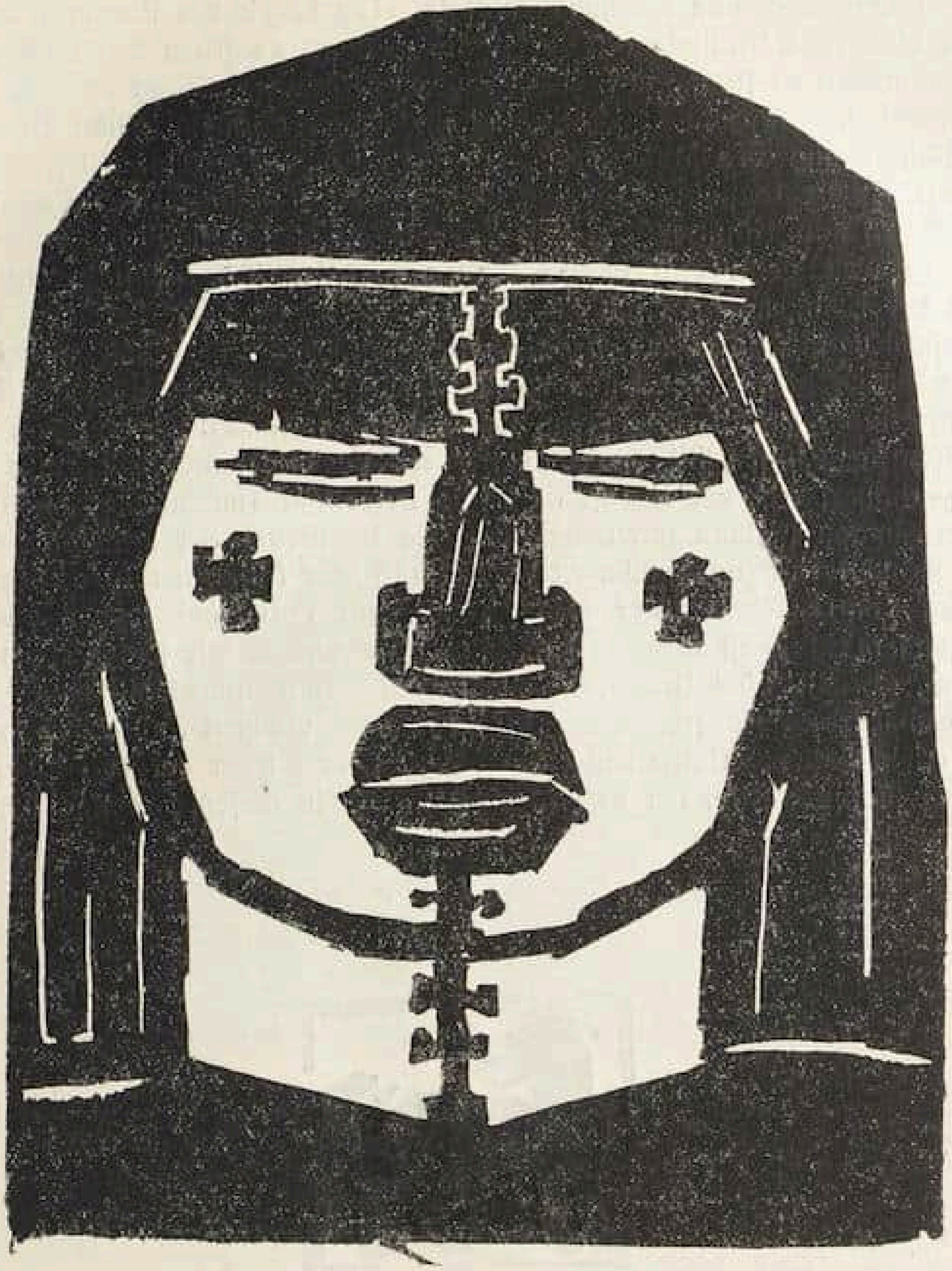
Gustav Wolff. Orestie, der Muttermord. Kupferstich.
25×36 cm.



Guſtav Wolff. Kuh. Bronze. Länge 10 cm.



Vorderanſicht. Guſtav Wolff. Amphipolos. Bronze. Höhe 35 cm. Linke Seite.



Gustav Wolff. Afrikanisches Weib. Holzschnitt.

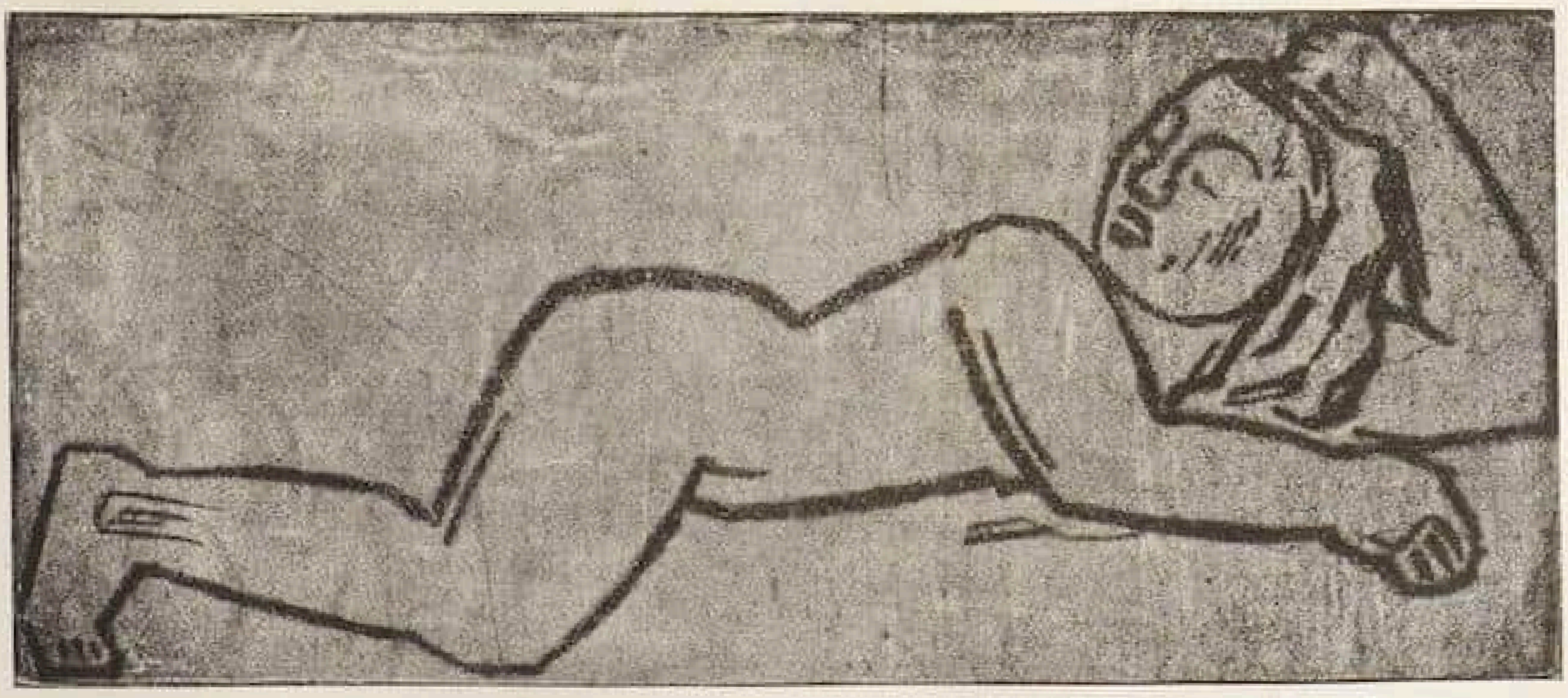
Formexpression gerichtet. Diesem Ziel dient zuerst die Gestalt des Ganzen, die eine eindeutige Form, Greifbarkeit des Sinnes ist. Dort wo sie nicht aus der unmittelbaren Empfindung des Lebens, sondern aus der Forderung nach architektonischen Zusammenhängen erwächst, wird sie ein monumentaler Block, ein Kubus. Die Fähigkeit, die Formung vom natürlichen Gegenstand zu lösen, treibt Wolff zur Bildung von Gefäßen, deren rein formaler Ausdruck unser Kunstgewerbe spielerisch erscheinen läßt. Ähnlich ist dann die einzelne Naturform im Ganzen abgegrenzt und als Formindividuum zueinander gestellt. Die Statik der Massen überragt die Dynamik des Bewegungszuges und die Kontinuität der Formen. Die Entwicklung der Phantasie, die besonders an den vielen Zeichnungen nachprüfbar ist, welche der plastischen Gestaltung eines Motives vorangehen, ist auf die kubische Fülle, auf die Individualität der Einzelform und auf das Gleichgewicht der Formen gerichtet. Dabei wird der natürliche Körper je nach den Bedürfnissen der Gesamtvorstellung bald zu großen Flächen zusammengezogen, bald zum Träger differenzierender Formmodellierung gemacht. Die anatomische Struktur ist nicht gesetzgebend, aber sie wird auch nicht ausgeschaltet und mißachtet. Winklige

und runde Begegnung von Flächen wechseln. Die Logik des Formaufbaus ist bis in die Details hinein kontrollierbar. Der Zusammenhang zwischen den äußersten Höhen- und Breitenpunkten ist straff bei klarer Gliederung und Steigerung und ohne jedes nur lineare Hilfsmittel. Ein letztes wichtiges Moment der Formexpression ist die Technik, d. h. die Behandlung des Materials. Der Guß nach dem Tonmodell ist nur ein Vorstadium, erst die Bearbeitung bald mit dem Hammer, bald mit der Feile, macht das gegossene Metall zum Kunstwerk. Wolff hat eine ganz ursprüngliche Freude am Handwerk, die so weit geht, daß er die Platten für die Stiche selbst herrichtet und die Wirkungen des Hammers usw. mit ausnützt.

Eine Gesamtcharakteristik der Wolffschen Kunst, die auf eine Formel hindrängt, könnte sich des Begriffes des Humanismus bedienen, wofern der Leser imstande ist, von der Assoziation auf den blutleeren Gymnasialprofessor zu abstrahieren. Wie wenig das Dionysische bei Wolff fehlt, zeigen Blätter wie der Muttermord, ein Stich zur Orestie, oder die Zeichnung wie der Hengst die Stute bespringt. Humanismus heißt: Zu seinen eigenen Erregungen Distanz gewinnen, um die Relativität der Erlebnisse wissen, von der Unmöglichkeit der unmittelbaren Darstellung des Absoluten überzeugt sein, den ganzen Weg vom Erlebnis über das Absolute zur Form ausgehen können. Humanismus in diesem Sinne ist nicht an Griechisches gebunden, wir finden ihn im Indischen, im Gotischen. Er ist eine Grundform menschlicher Gestaltungsfähigkeit — die einzige nicht fragmentarische. Es schien, als ob wir einen völligen Zusammenbruch des Humanismus erlebt haben. Wolffs Kunst beweist, daß er wieder auf dem Marsche ist. Und das ist der außerästhetische, der kulturelle Trost, der in diesem Schaffen liegt.

Gustav Wolff.
Wölfin. Exlibris.

Guſtav Wolff. Picador. 18 cm.



Guſtav Wolff. Schlafende. Kupferſtich. 14×31 cm.

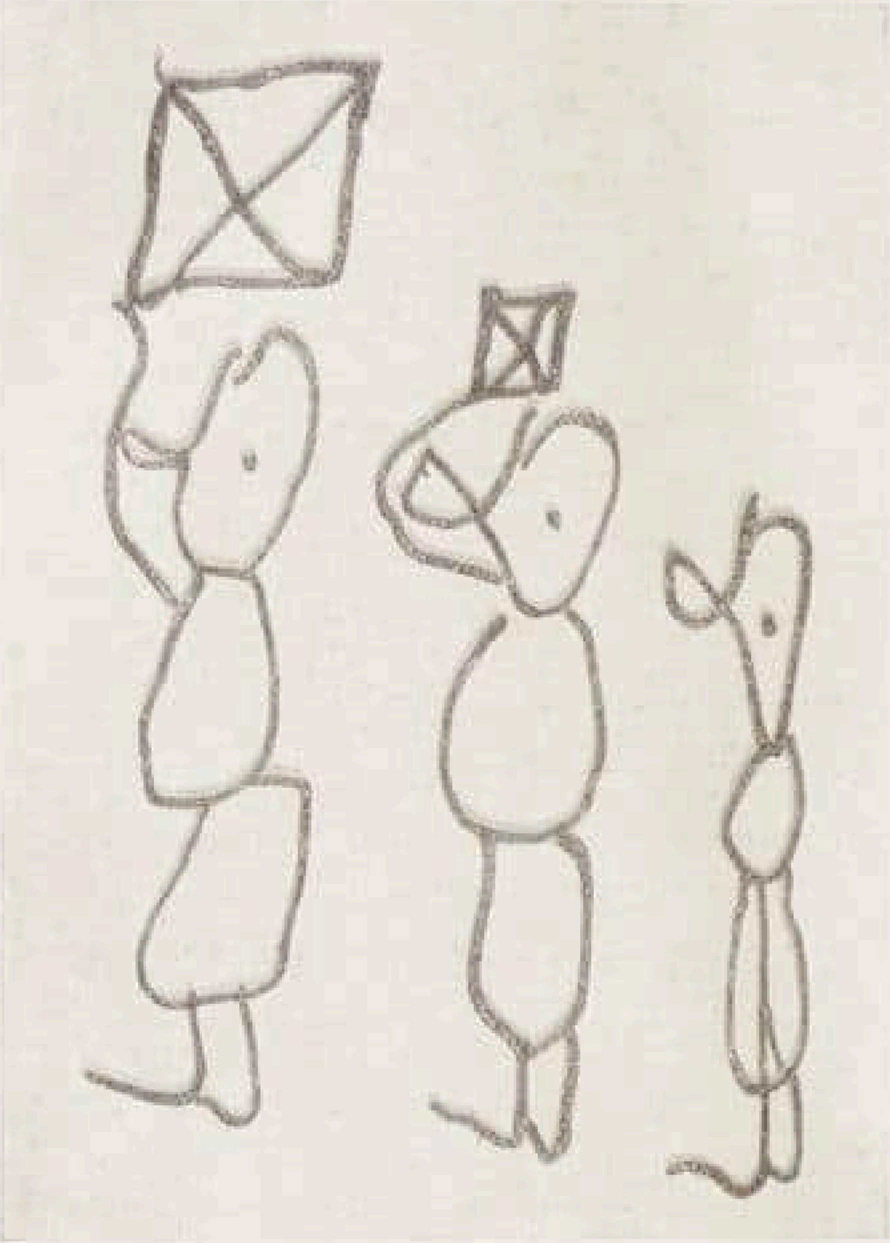


Abb. 2. Kind, 3 Jahre alt. Kinder mit Fahnen.

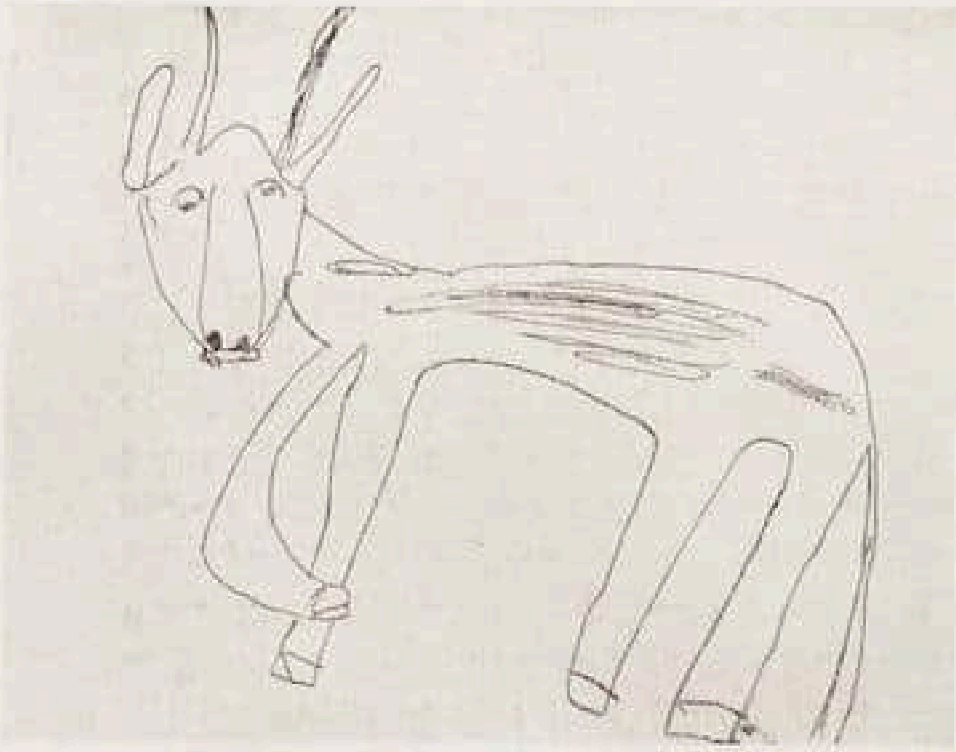


Abb. 3. Kind, 4 Jahre alt. Tier.

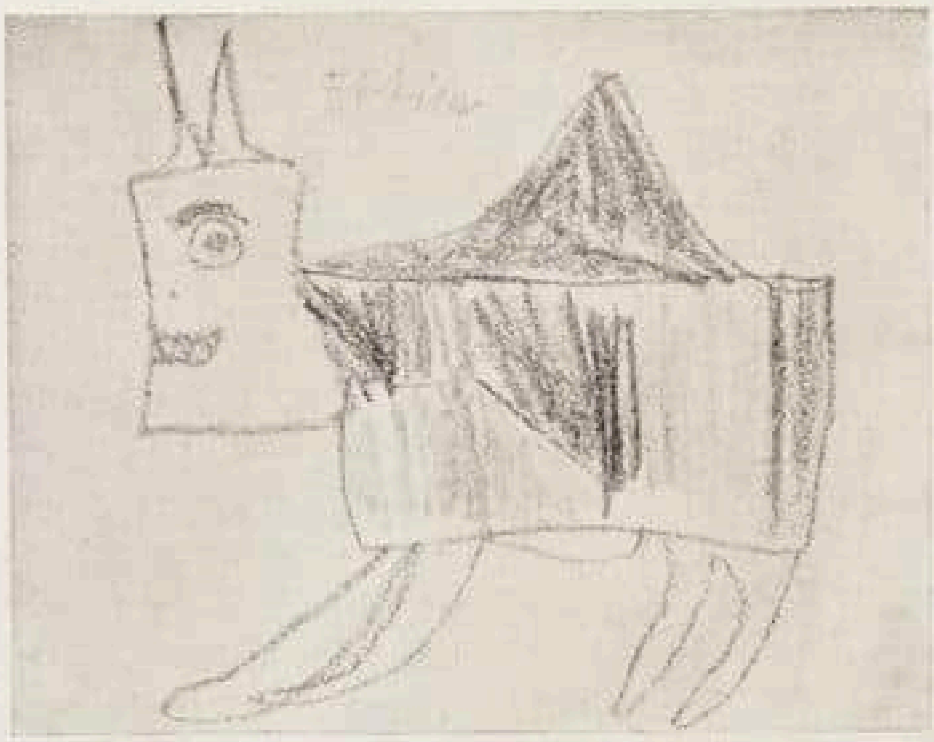


Abb. 4. Knabe, 6 Jahre alt. Das „Ecktier“.

Der Graphiksammler

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Kinderzeichnungen

Von OSKAR SCHÜRER | Mit zehn Abbildungen auf drei Tafeln und einer Abbildung im Text

Über Kinderzeichnungen im Rahmen eines kurzen Aufsatzes zu handeln verlangt — soll dilletierende Vagheit vermieden werden — bewußte Beschränkung auf Einzelbeobachtungen, die als Beiträge zu jenem großen, von Berufenen sorgsam durchforschten Gebiet kindlicher Bildnertätigkeit gelten mögen. Nur solche Einstellung berechtigt zu knapper Aufzeigung einigen Materials aus der Fülle von Beachtenswertem, das eine vom Verfasser gemeinsam mit dem Graphischen Kabinett Erfurth in Dresden veranstaltete Ausstellung von Kinderzeichnungen und Kindermalereien zusammengebracht hat. Absicht dieser Ausstellung war keineswegs pädagogisch orientierende Überschau oder psychologisch klärende Forschung. Spontaner Ausdruck kindlichen Schaffens sollte in seiner Ursprünglichkeit und seinem Reichtum aufgezeigt, zu Genuß wie Mahnung einem aufnahmebereiten Publikum dargeboten werden. Da kamen denn auch Leistungen zutage, die an dem bewußt festgehaltenen und betonten Unterschied von Kinderbildnerei und bildender Kunst als erstaunliches Ergebnis manchmal zweifeln lassen.

Von solchem aber kann nur der Augenschein vor dem meist farbigen Original überzeugen. Hier sollen nur einige auch in der Reproduktion erfaßbare Eigentümlichkeiten kindlicher Ausdrucksstätigkeit mit neuem markanten Material belegt werden, zum Teil als Beitrag zu einer formalen wie inhaltlichen Typologie des kindlichen Vorstellens und Bildens überhaupt. Sicher ist auf dem interessanten Weg von (primärer) Vorstellung über (sekundäre) Wahrnehmung zu beides verschmelzender Anschauung jene Stufe von besonderer Bedeutung, auf der sich Symbolzeichen und Zeichenschrift einerseits, Symbolzeichen und Wahrnehmungzeichnung andererseits voneinander scheiden. Völkerpsychologische Paralellerscheinungen sind genugsam aufgewiesen, Verbindendes wie Trennendes beider Äußerungen gründlich untersucht (neuerdings wieder von Schäfer: bildende Kunst und Schrift in Ägypten).

Wie in die letzten Rudimente des Symbolzeichens die Wahrnehmung gleichsam mildernd einsickert, zeigt unsere Abb. 1: Hänsel und Gretel auf Enten über den Teich fahrend. Unterscheidung von Knabe und Mädchen ist fast noch symbolisch gegeben: der stehende Dreistrahl am Kopf des Knaben, das Hängeband (Zopf) beim Mädchen. Auch die Enten sind in symbolisierender Abbreviatur hingeschrieben, das Wasser als Anklang aus der Kritzelstufe angedeutet. Daß die Wahrnehmung schon obsiegt, braucht angesichts des Bildes nicht betont zu werden, wohl aber, wie zwischen Symbol und Wahrnehmung noch Ansätze reiner, nur mit Mühe vermeidet man das Wort, künstlerischer Gestaltung hereindrängen. Ich meine noch über der Kraft des Schwarz-Weiß jene

Abb. 1. Kind, 10 Jahre alt. Hänſel und Gretel auf Enten über den Teich fahrend.

Einführung der dritten Ente, die als Gegenbewegung Zügigkeit und Leben ſowohl im Formel-Ausdrücklichen wie auch im „wirklich-Wahrnehmbaren“ in dies naive Geſtammel bringt. Abb. 2 zeigt ein beſonders markantes Beiſpiel jenes zügigen Hinſchreibens ſchon ſicher wahrgenommener Augeneindrücke, jenes rein in der Funktion der Bewegung forttreibenden Verbindens und Verſchleifens, das in den meiſten Fällen bald ſchon der Schreibtätigkeit allein vorbehalten bleibt. Strichanſatz, Kurvatur in ihrer Abſatzloſigkeit, Punktierung des Kreismittelpunktes (Auge), weiter formale Steigerung, Gleichheit und Variation u. a. mögen vom Beſchauer ſelbſt abgeleſen und beachtet werden, um hier die reichen Bezüge zwiſchen Schreibbild und Schriftbild deutlich zu machen.

Abb. 3—6 bringen beſonders charakteriſtiſche Tierbilder. Jeder einigermaßen mit Kinderzeichnungen Vertraute kennt die typiſch wiederkehrende Tiergeſtalt: ſchlauchartigen Rumpf mit angeſetztem meiſt klobigem Kopf und den vier hintereinander aufgepfählten Füßen. Hier (Abb. 3) ein ausdrucksvolles Beiſpiel (von einem 5jährigen ſtammend) mit gewendetem Kopf und gehobenem Vorderfuß, ſeltſam in ſeiner Miſchung von Plumpheit und feiner Einfühlung. Sechsjährig iſt der Autor von Abb. 4 und 5. Er arbeitet rein phantaſtiſch und bringt es dabei zu einer ſolchen Fülle von Formeinfällen, daß er ſich getrieben fühlt, ſeinen Bildern ausführliche Erklärungen beizufügen, die allerdings auch wieder in eine phantaſtiſche Zoologie auswuchern. Zu beachten, daß er beide typiſchen Formen der kindlichen Tier- (und auch Menſchen-) Darſtellung, die ſonſt meiſt bei den einzelnen Kindern geſondert vorkommen, bringt: die Kaſten- und Eckform (Abb. 4) und die Schlauch- und Eiform (Abb. 5). Über Geſtaltungskraft braucht dieſen Bildern nichts Wörtliches hinzugefügt zu werden. Abb. 6 (eines $3^1/_2$jährigen Mädchens) zeigt jene immer wiederkehrende Miſchgeſtalt von Pferd und Vogel, eine ganz urwüchſige, von keinem Vorbild abhängige und wohl darum ſo häufig anzutreffende Geſtaltungsform kindlicher (und auch primitiver) Vorſtellung.

Wie in all dieſen Beiſpielen die Bewegung vordrängte, war zu deutlich erſichtlich, um es ausdrücklich zu erwähnen. Man braucht nicht anſtehen, ſie als ein Grundcharakteriſtikum kindlichen Schaffens anzuſprechen. Wie ſie ſchon ganz früh die Auswahl der Wahrnehmungsbilder beſtimmt und ſich hier ſchon durch die ungelenkeſte Darſtellung durchdrückt, zeigt das Geſtrichel eines Vierjährigen (Abb. 7): Bahnwärter, die Schranken aufziehend. Zu zwingender Gebärde geſtaltet, erſtaunt ſie uns auf dem

Abb. 5. Knabe, wie Abb. 4. „Krischamen“.

Abb. 6. Mädchen, $3^1/_2$ Jahre alt. Wagen mit Pferd.

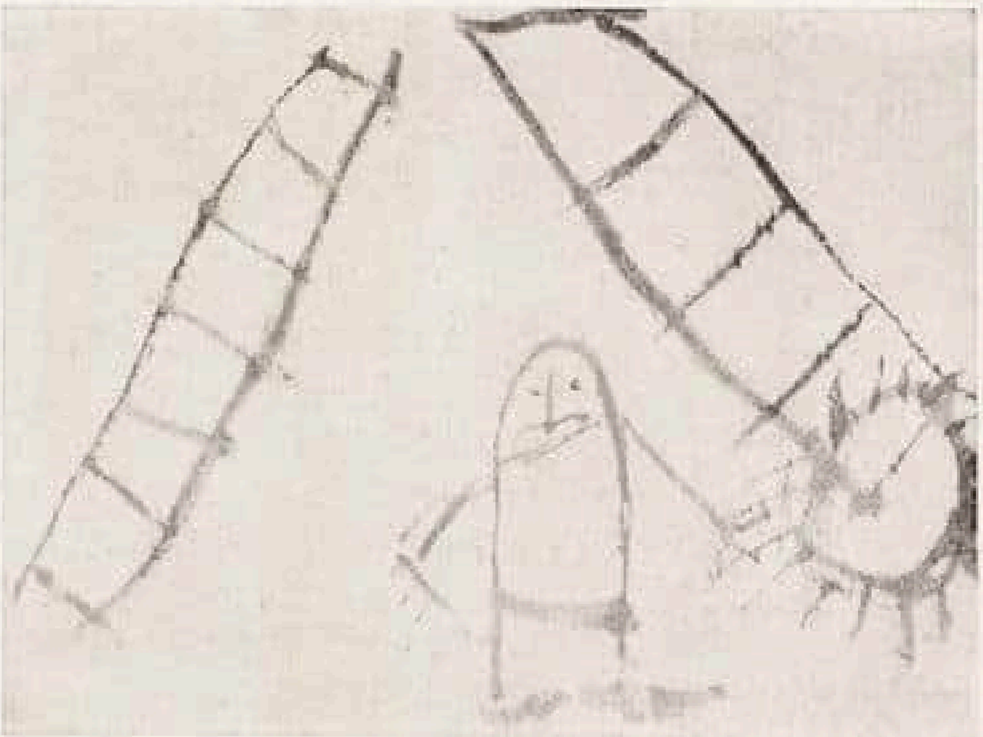


Abb. 7. Knabe, 4 Jahre alt. Bahnwärter die Schranken aufziehend.

Abb. 8. Knabe, 5 Jahre alt. Reiter.

Abb. 10. Kind, 9 Jahre alt. Kopf.

Abb. 9. Knabe, wie Abb. 8. Die Brücke.

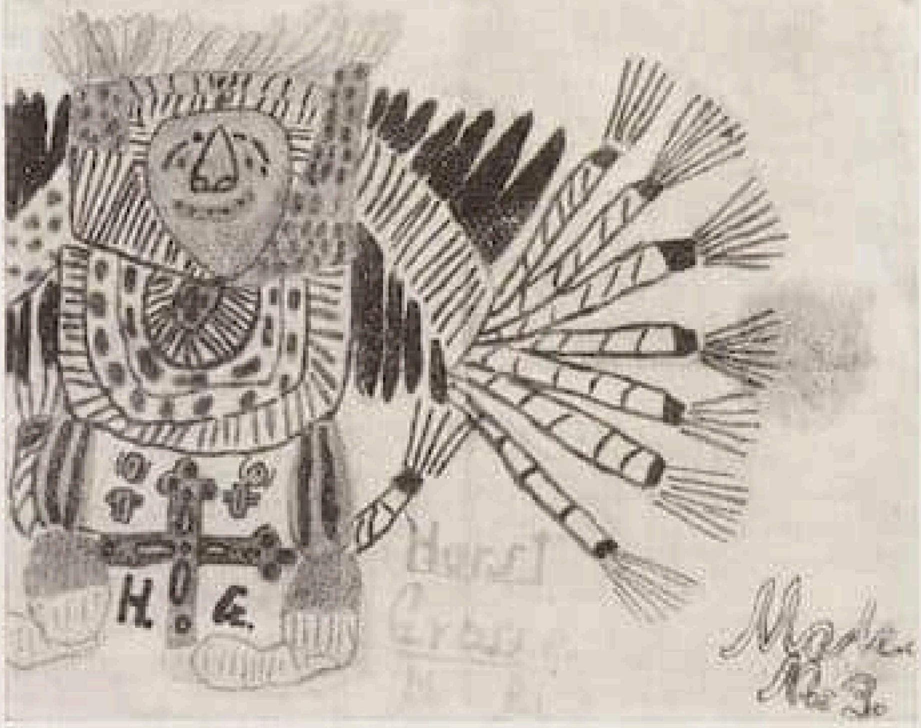


Abb. 11. Knabe, 9 Jahre alt. Entwurf.

Bilde eines Fünfjährigen (mit sieben Jahren verstorbenen) Knaben (Abb. 8): Die Reiter (Pferdeleiber: Kastenform, Menschenleiber: Eiform), dessen ausgesprochene Begabung schon aus dem Gebiete naiven Kinderzeichnens hinausdrängt. Die scharfe Ausprägung seines höchst persönlichen Formgefühls, den harten Winkel der sich stoßenden Linien, die immer in die Gerade gespannt sind, das scharfe Gegeneinander von Schwarz und Weiß, die federnde Biegung der Kurven, erkennt man sofort wieder auf dem Bildchen: die Brücke (Abb. 9), das in seinem innerst gespannten Formleben die genial überreizte Psyche dieses eigentümlichen Kindes zu reifem Ausdruck bringt.

Abb. 10 (eines achtjährigen Knaben) sei hier ohne weitere Andeutungen als merkwürdiges Exempel der Ähnlichkeit modern-künstlerischen und kindlich-naiven Schaffens gezeigt. Abb. 11 (eines 9jährigen Knaben) als Kuriosum, angesichts dessen man sich der Assoziationen an mexikanische Buchmalereien, von denen nie etwas jenem Knaben zu Gesicht gekommen war, kaum wird erwehren können.

Tiefere Begründung solcher Ähnlichkeiten ist hier nicht am Platz, in Anbetracht ausreichender und überzeugender Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet auch hier nicht notwendig (vgl. Prinzhorn: Bildnerei der Geisteskranken). Auch jene Andeutungen formaler und inhaltlicher Typologien innerhalb des kindlichen Schaffens können hier nicht in die Tiefe (eventueller menschlicher Urvorstellungen) verfolgt werden. Ihre Belegung mit willkürlos gefundenem Material muß hier genügen, ihre Bedeutung und darüber hinaus die Bedeutung aller Beschäftigung mit kindlichem Schaffen überhaupt wieder einmal zu betonen.

Neuerscheinungen

Literatur

Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Band VI: Die Drucke von Konrad Dinckmut in Ulm von Albert Schramm.
107 Tafeln. In Umschlag geheftet, Grdpr. M. 60.—. In Halblederband, Grdpr. M. 65.—. Karl W. Hiersemann, Verlag, Leipzig.

Neu aufgelegt:

Hans W. Singer: Handbuch für Kupferstichsammler. 3. Aufl. Grdpr. M. 18.—. Karl W. Hiersemann, Verlag, Leipzig.

Kostbare Drucke

Neue Ausgaben russischer Literatur

Alexander Puschkin: Der steinerne Gast. Deutsch von Johannes v. Guenther, mit Lithographien von Josef Eberz.

Derselbe: Dubrowskij. Deutsch von Alexander Eliasberg, mit Lithographien von Rudolf Schlichter. Sechster Band der Sammlung „Der russische Mensch“.

Beide im Orchis-Verlag. München 1923.

Die schon vor dem Krieg in Deutschland beginnende Flut von deutschen Ausgaben russischer Literatur hat sehr bald nach dem Kriege neu eingesetzt und scheint heute einen Höhepunkt erreicht zu haben. Neben den Klassikern sind uns auch die jüngeren und jüngsten russischen Schriftsteller bekannt geworden und selbst zahlreiche Werke in russischer Schrift werden heute in Deutschland hergestellt und an die in Deutschland in einem Maße wie nie zuvor vertretene russische Intelligenz abgesetzt. Die Gründe dieser typischen Zeiterscheinung liegen so klar zutage, daß ihre Aufzählung sich erübrigt. Es ist unter den gegebenen Verhältnissen auch nahezu müßig, enträtseln zu wollen, ob sie für uns Deutsche von Nutzen sei, sein könnte, oder nicht. Mir scheint der Fall hier parallel den Rassefragen zu gehen: die Notwendigkeit der Auseinandersetzung ist gegeben. Kräfte messen sich — können neue zeugen. Wer unterliegt, ist nicht zu bedauern. Zudem: hat die Erde Raum für mehr als einen Berg.

So verschieden wie Puschkins Steinerner Gast und sein Dubrowskij sind, so verschieden auch die Illustratoren, die der Verlag für die vorliegenden Neuausgaben herangezogen hat. Wobei er vom Glück begünstigt wurde. Schlichter — wir haben seine Lithos zu A. Tolstois Familie des Vampirs an dieser Stelle besprochen — ist mit seiner klaren Linie, seinem nüchternen und dennoch von romantischer Tradition gestützten Sinn für die Begebenheit und den Moment ein geeigneter Interpret des Dubrowskij, dieses russischen Michael Kohlhaas. Man stellt bei jedem neuen Blatt mit Vergnügen fest, daß hier aus Lust am Zeichnen gezeichnet wird und weder Stoff noch Gestalten sich einander aufdrängen. Eberz zeichnet dekadentes Theater, ein wenig gequält, mit viel Kenntnis des Rezepts, mit süßer Müdigkeit, ohne Elan. Wer diese Sphäre liebt, wird ein Blatt wie das mit Donna Anna, dem Mönch und Don Juan auf dem Friedhof als geglückt im vollen Ausmaß dieser Art loben müssen. Aber Manier und Manie sind von zweierlei Charakter. Und Don Juan starb unbedenklich für seine Manie, nicht mit gezierter, aber mit rtterlicher Geste, mit einem Handschlag und letzten — verliebten Seufzer. — Das wäre noch ein Buch für Corinth!

Die individuelle Behandlung des Buchtechnischen verdient bei beiden Werken Anerkennung.

Nicolaus Gogol: Taras Bulba. Übertragen von Rudolf Kaßner. 150 num. Expl. in Hlbpgm. und eine einfache Ausgabe. Rikola-Verlag. Wien und München 1922.

Michaël Kusmin: Die Reisen des Sir John Fairfax. Übertragen von Alexander Eliasberg. Orchis-Verlag. München 1923.

Beide Werke mit Holzschnitten von Karl Rössing.

Der harte Taras Bulba Gogols ist uns so bekannt und lieb wie Kusmins naiv-satirischer Fairfax. Sie sind beide „Weltliteratur“, und man kann sie mit stets neuem Vergnügen und Gewinnen lesen. Darum erscheinen auch Neuausgaben solcher Bücher nicht überflüssig, wie heute so mancher zum hundertsten Male „bibliophil“ gedruckter Klassiker. Und sie finden erst recht ihren Kreis, einen persönlichen darf man sagen, wenn sie mit Eigenart und selbständiger Auffassung illustriert werden. Das geschah dem Taras und dem Fairfax durch Karl Rössing. Unter den jüngeren Illustratoren gibt es heute nicht allzuviele, die von vornherein mit einem bei aller Beweglichkeit und Differenzierung des Empfindens so eindeutigen Stil auftreten. Noch ist nicht jeder Stock so lückenlos und klar aufgeteilt, wie man es wünschte. Aber Rössings Begabung für Schwarzweiß ist augenscheinlich. Er nutzt das Gebiet bis an seine Grenzen, aber er überschreitet sie nicht, wie etwa Weiß. Auch seine Stellung zu den Grundbedingungen der Buchgestaltung ist schon einigermaßen umrissen und keine schlechte. So sind z. B. die ganzseitigen Kapiteltitel an sich nicht übel; man tritt wie durch Türen in immer neue Räume. Aber diese Türen sollen geräuschlos springen, nicht allzuschwer sein, sonst unterbrechen sie den Traum des Schreitenden stärker als nur im Unterbewußtsein, das so etwas mitunter nicht ungern leidet. — Die Umschlagstitel sind beide ausgezeichnet; ebenso glücklich geraten und aus dem Inhaltlichen herausempfunden ist das Holzschnittvorsatzpapier zum Taras. Die Verlage haben es auch sonst an Ausstattung nicht fehlen lassen. Offenbar war „Qualität oberstes Gesetz“.

Wiese.

Adolf Hengeler: Phantasien. 110 ein- und mehrfarbige Zeichnungen in Licht- und Tiefdruck. Herausgeg. von Max Sander. Text von Georg Jacob Wolf. A: 1—25, in Ganzmaroquin, Hdbd. v. K. Ebert. Grdpr. M. 225.—. B: 26—75, in Halbmaroquin v. K. Ebert. Grdpr. M. 135.—. C: 76—200, in Hlbpgm., hdgbd. Grdpr. M. 90.—. 201—500, Hlblwd., hdgbd. Grdpr. M. 45.—. Musarion-Verlag, München (1923).

Das Werk ist nicht zuletzt als Geburtstagsgabe für den siebzigjährigen Künstler gedacht. Seine Generation hat in ihm von je einen ihrer Besten gesehen, und dies Urteil rechtfertigt die nun vorliegende Auswahl „malerischer" Zeichnungen aus den letzten Jahren durchaus. Eigentlich sind es alles mehr oder weniger Bildentwürfe, diese sog. Phantasien. Und die Phantasie in ihnen dünkt mich nicht immer ihre stärkste Seite. Diese ist und bleibt vielmehr bei den „echten", den Hengelers der Fliegenden Blätter, der spezifische Humor dieser Sphäre, die um ihn und seine Genossen, einen Oberländer, Harburger u. a. kreiste. Schönes Beispiel, das selbst einer gewissen Tragik nicht entbehrt, ist dafür die auf Bl. 8 wiedergegebene Zeichnung: Der Eremit, dem die fette Schöne ihre andersartige Weltanschauung über die Achsel auf den Totenschädel hinablächelt. Das ist Hengeler mit allem inneren Für und Wider. Doch auch der dünkt mich nicht der beste. Aber die ganz humorlosen, die nur so scheinbar für nichts und wieder nichts gezeichneten Blätter, die überraschen. Von denen wünschte man mehr zu sehen. Die verraten, daß der Humor Hengelers doch seine Tragik gewesen ist. Die groß gesehene Landschaft auf Bl. 7, die feine Idylle mit ihrer lauen Atmosphäre auf Bl. 40, die treffsicheren Interieurskizzen auf Bl. 80 und 104 lassen das schmerzlich empfinden. Da steckt mehr als ein Defregger dahinter! — Der Verlag hat das Werk geradezu verschwenderisch ausgestattet. Der kurze Text von Wolf gibt Biographisches und ist im übrigen unkritisch.

Wiese.

Ferner erschienen:

Chateaubriand: Napoleon. Deutsch von M. Zoff. Mit 67 Holzschnitten von Horace Vernet und Raffet. Luxusausgabe von 1500 Expl.

Nr. 1—50 wurden in Maroquin gebunden. Ganzleinen Grdpr. M. 30.—, Ganzleder Grdpr. M. 100.—.

O. C. Recht Verlag, München.

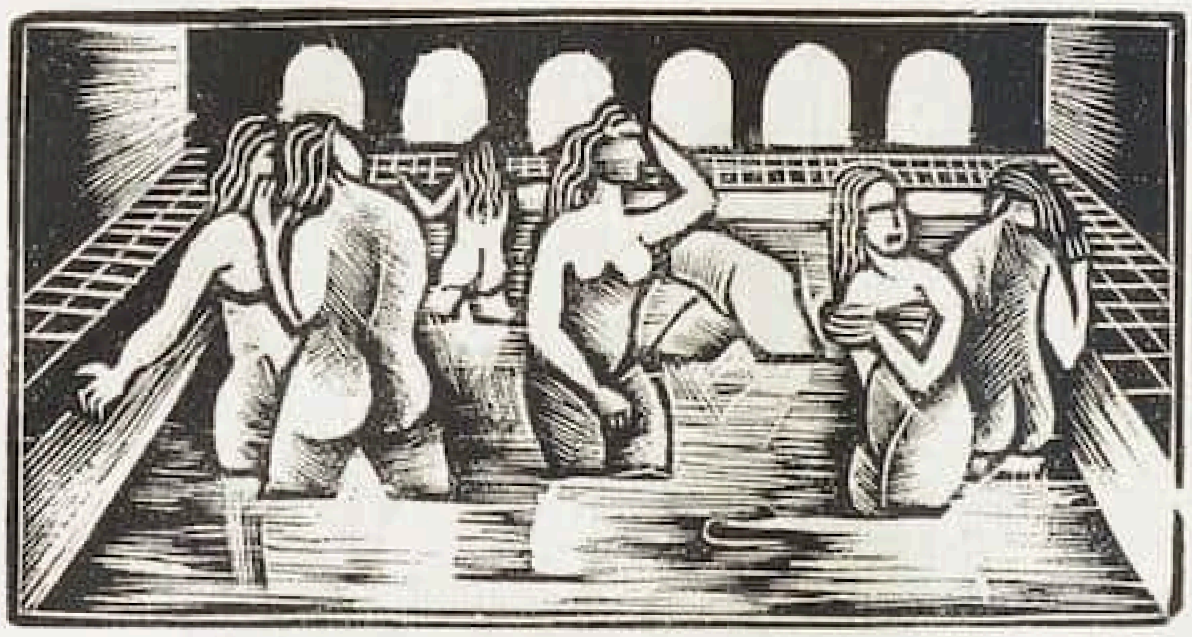
Dante Alighieri: Die göttliche Komödie. Erster Teil: Die Hölle. Nach der Übersetzung von Karl Streckfuß, neu bearbeitet von Richard Hirsch. Mit 35 Rad. von Willy Jaeckel. Einmalige Ausgabe von 200 numerierten Expl.

Nr. 1—20: mit der Hand in Schweinsleder gebunden, auf schwerem Zanders-Bütten. Großfolio, jede Rad. signiert, Halbledermappe mit 10 ganzseit. Rad. Grdpr. M. 700.—. Nr. 21—100: mit der Hand in Schweinsleder gebunden, auf Drystede-Bütten, Großquart, jede Rad. signiert, Grdpr. M. 500.—. Nr. 101—200: mit der Hand in Halbleder gebunden, auf Drystede-Bütten, Großquart, 2 Rad. signier, Grdpr. M. 300.—. VII. Tillgner-Druck. Druck: Jacob Hegner, Hellerau.

Hans Heinrich Tillgner, Verlag, Berlin W 35.

F. M. Dostojewsky: Ein schwaches Herz. Übersetzt von A. Eliasberg. Mit sieben Radierungen von Diez Edzard. 1—50 in rotem Schafleder. Grdpr. M. 90.—; 51—100 in rotem Halbleder. Grdpr. M. 80.—.

Michael-Verlag, G. m. b. H., München.



Albrecht Dürer: Die Grüne Passion. Zum erstenmal vollständig und mit kritischem Text herausgegeben von Josef Meder. Aufl. von 440 Expl.

Ausgabe A Gzpgm. vergriffen! Ausgabe B Hlbpgm. Grdpr. M. 225.—. 3. Druck der Gesellschaft für zeichnende Künste, München.

Angekündigt als:

4. Druck: Altmeister-Holzschnitte aus dem Stadtmuseum in Bautzen. Herausgeg. von Walter Biehl. Ausg. A Grdpr. M. 130.—, Ausg. B Grdpr. M. 20.—. 5. Druck: Oberdeutsche Federzeichnungen aus den Jahren 1457 und 1483. Herausgeg. von Otto Fischer. Ausg. A Grdpr. 160.—, Ausg. B Grdpr. 110.—.

O. C. Recht Verlag, München, Leopoldstr. 3.

Heinrich Heine: Der Rabbi von Bacherach. Mit 17 Original-Lithographien von Max Liebermann. Großfolio. Numerierte Aufl. von 400 Expl.

Ausgabe A (Nr. 1—100) in Maroquin-Ganzleder mit einem signierten Abzug aller Lithographien des Buches auf Japan. (Vergriffen.) Ausgabe B (Nr. 101—400) in Halbleder. Grdpr. ca. M. 250.—.

Der Propyläen-Verlag, Berlin.

Das Prisma. Eine graphische Reihe. Zweite Folge:

Arthur Holitscher: Ekstatische Geschichten. Mit 7 Steinzeichnungen von Magnus Zeller. In Ganzleinen, Grdpr. M. 10.—. Vorzugsausgabe 100 numerierte Exemplare auf Bütten, in Ganzleder, Grdpr. M. 70.—.

Arnold Zweig: Gerufene Schatten. Mit 8 Steinzeichnungen von Klaus Richter.

Ganzleinen, Grdpr. M. 10.—. Vorzugsausgabe 100 numerierte Expl. auf Bütten, in Ganzleder gebunden, Grdpr. M. 70.—.

Heinrich Eduard Jacob: Die Leber des Generals Bonaparte. Mit 10 Steinzeichnungen v. Friedr. Winckler-Tannenberg. Ganzleinen, Grdpr. M. 10.—. Vorzugsausgabe 100 numerierte Expl. auf Bütten, in Ganzleder, signiert, Grdpr. M. 70.—.

Hans Heinrich Tillgner Verlag, Berlin W 35.

Fritz Wowes: Großstadt. Mit 6 Lithographien nach Originalen von Paul Gangolf. Format 26×34. Auflage 1200 Expl. Grdpr. M. 3.—.

Oskar Wöhrle, Verlag, Konstanz.

Georg Witkowski: Miniaturen. Mit 12 Originalholzschnitten von Hans Alexander Müller.

Grdpr. M. 4.—. 1922 bereits eine Luxusausgabe von 110 Expl. erschienen auf Bütten in Hlbfrz., Grdpr. M. 40.—.

E. A. Seemann, Leipzig.

Mappenwerke

Die Künstlergruppe Der Fels hat eine sechste Folge ihrer Einblattdrucke herausgegeben. 40 Expl. in Büttenkarton-Umschlag.

Sie enthält zehn Lithographien, je zwei von Bronstert, Fuhrken, Hauser, Hilker und Wörlen. Die Reihe ist diesmal ganz lebendig. Durch Stärke der Eigenart fällt aber auch hier wieder nur Hilker heraus. Fuhrken ist schwankend wie bisher, sein Angler kein schlechtes Schwarzweißblatt, aber das handkolorierte Litho „Chinesen" eine schlimme Nachempfindelei. Wörlen bleibt von der Gruppe der Geschmackvollste. Die „Anlage" ist sogar mehr als geschmackvoll, ist auch stark in der Wiedergabe der Idee, ist eine graphische Einheit. Hausers Paar und Heimkehr lassen kühl. Fast krampfig wirkt sein etwas gezwungener Stil in den drei Holzschnitten der Mappe „Heilige", zu der Wörlen drei weitere Blätter beitrug, die wieder auf seine volkstümliche und buchgewerbliche Begabung weisen und in einem Buch mit holzgeschnitzter Legende den rechten Platz hätten.

W.

„Meistermappe 1923" der Formmeister des Staatlichen Bauhauses, Weimar. Lithographien, Radierungen und Holzschnitte von Feininger, Kandinsky, Klee, Marcks, Moholy-Nagy, Muche, Schlemmer, Schreyer. 100 num. Expl. in Hlbpgm.-Mappe. Format 40×50 cm. Grdpr. M. 150.—, bis 30. September M. 120.—. Bauhaus-Verlag G. m. b. H., München, Maximilianstr. 18.

Ferner erschienen:

Die Kupferstiche des Meisters E. S. Herausgegeben von Max Geisberg.
Zweite Lieferung. 41 Tafeln in Handkupferdruck auf Bütten und Tafelverzeichnis. Die Ausgabe in Lieferungen ist vergriffen.
Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

Sepp Frank: Ex Libris. 6. Folge. 10 sign. Blätter.
Nr. 1-15 auf Japan. Passepartoutgröße 41×32 cm. Grdpr. M. 750.—. Nr. 16—100 auf Van-Geldern-Bütten mit Chinaunterlage. Blattgröße 31,5×25,5 cm. Grdpr. M. 500.—×K.-Verleger-Schlüssel.
Franz Hanfstaengl, München.

Handzeichnungen und Aquarelle der Österreichischen Galerie. Herausgegeben von Franz Martin Haberditzl und Bruno Grimschitz.
50 Blatt in Kassette. Aufl. 800. Grdpr. M. 300.—.
Rikola-Verlag, Wien-Leipzig-München.

Dr. Julius Kurth: Von Moronobu bis Hiroshige. Die Hauptmeister des japanischen Farbenholzschnittes. Geschichte und künstlerische Entwicklung in 40 Farbentafeln mit biographischem und erläuterndem Text In Mappe.
Josef Altmann, Verlagsbuchhdlg., Berlin W 10.

Richard Seewald: Rom. 10 handkolorierte Steinradierungen in Hlbpgm.-Mappe.
Größe 37×47. Aufl. 34 Expl.
Hermelin-Verlag, Ulm.

Anton Reichel: Der Farbenholzschnitt des 16. und 17. Jahrhunderts. In 40 Faksimiledrucken.
Format 35×50. Halbleinen.

Anton Reichel: Meisterbildnisse aus de Albertina. 40 Faksimiledrucke. 15.—18. Jahrhundert.
Format 35×50. Hlbpgm.-Mappe.
Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien.

Zeichnungen Alter Niederländischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts im Landesmuseum zu Braunschweig. Herausgeg. von E. Flechsig.
23 Blatt in dauerhaft. Mappe. Grdpr. M. 100.—.
Prestel-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

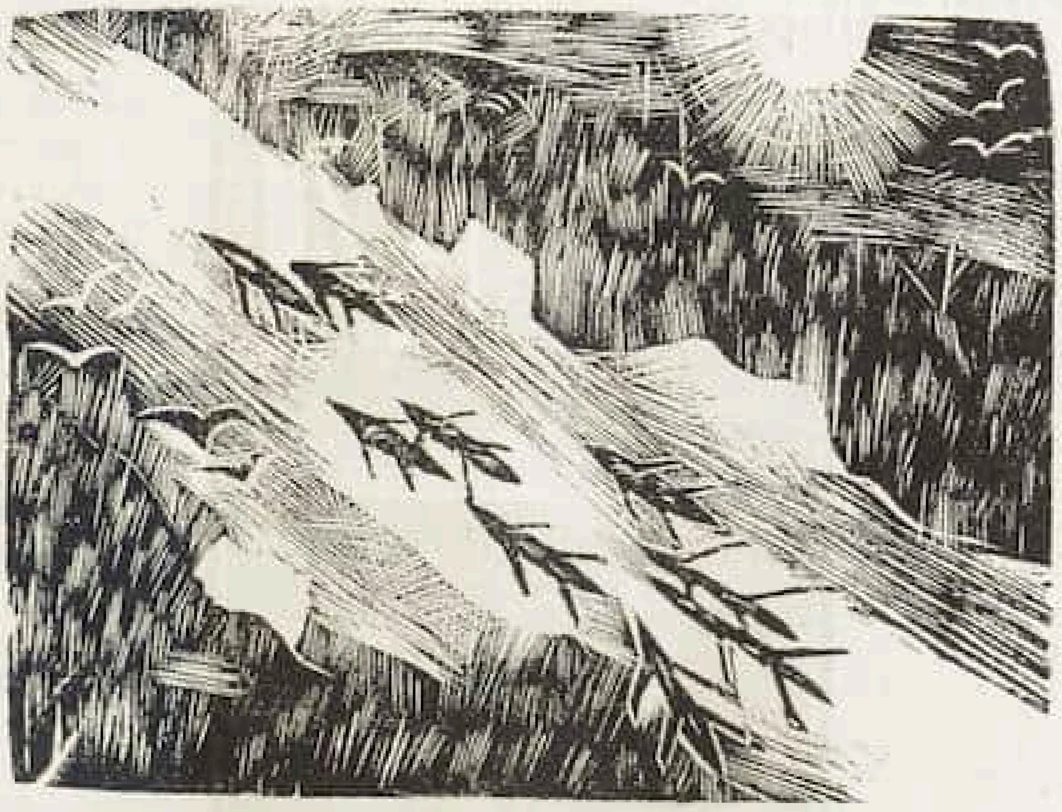
Einzelblätter

Lovis Corinth: Vision. Radierung. Einmalige numerierte Auflage von 100 signierten Exemplaren.
Bildgröße: 60×49. A: 30 Expl. auf Japan je M. 300.—. B: 70 Expl. auf Bütten je M. 220.—mal Gr.-Vlg.-Schlüssel.
Der Propyläen-Verlag, Berlin.

Alfred Kubin: Der Tod bei der Arbeit Lith.
Bl.-Gr. 59×47. 50 Abz.
Hermelin-Verlag, Ulm.

Max Pechstein. Fünf Radierungen.
1. Fischer / 2. Kutter / 3. Am Strom / 4. Getändel / 5. Träumende Braut.
Je 51 Expl. auf Bütten, signiert. Bildgröße aller Blätter 30×40 cm. Grdpr. je M. 60.—.
Paul Cassirer, Verlag, Berlin W.

Max Slevogt: Bildnis Georg Swarzenskis.
Pl.-Gr. 237×177 mm. I—X auf echt Japan und eine Ausgabe auf Bütten. Signiert.
Verlag des Frankfurter Kunstvereins.



Max Slevogt: Pentheſilea. Kreidelithographie.
Steingröße 26×37 cm. Blattgröße 36×47 cm.
Auflage 100 Expl. auf Chinapapier, ſigniert.
Selbſtbildnis 1922. Radierung.
Plattengröße 14×19,5 cm. Blattgröße 34×50 cm.
Auflage 100 Expl. auf Büttenpapier, ſigniert.
Bruno Caſſirer, Verlag, Berlin.

Max Slevogt: Emil Orlik. Original-Radierung.
Plattengröße 15×21 cm. 100 ſignierte und num. Abzüge. Nr. 41—50: auf holl. Bütten, auch vom Dargeſtellten unterzeichnet. Nr. 81—100: auf Kupferdruckpapier. Die Nummern 1—40 und 51—80 ſind enthalten als erſtes Blatt in der im Erſcheinen begriffenen Mappe:

Köpfe 1923. Sammlung von 12 Bildnis-Radierungen bekannter Perſönlichkeiten. Geſamtauflage: je 100 ſignierte und numerierte Exemplare, die erſten 50 vom Dargeſtellten mit unterzeichnet. (Fortſetzung der Mappen Köpfe 1920, 1921 und 1922.)

Es erſcheinen zunächſt:
Eduard Einſchlag: Wilhelm Furtwängler.
Alois Kolb: Rudolf Eucken.
Alexander Oppler: Ernſt Oppler.
Max Slevogt: Emil Orlik.
Rudolf Saudek: Oswald Spengler.
Max Liebermann: Peter Behrens.
Ernſt Oppler: Felix v. Weingartner.
Adolf Schinnerer: Ricarda Huch.
Friedrich Dehne, Verlag, Leipzig.

Die Galerie Flechtheim verſendet ihr Verzeichnis neuer Einzelblätter von Fiori, Großmann, Hofer, Kogan, Marie Laurencin, Meidner, Moll, Nauen, Orlik, Max Pretzfelder, Schoff, Renée Sintenis, Maurice Sterne, Waetjen. In Vorbereitung: Blätter von Walter Lindgens, Maſereel, Pascin, Picaſſo, Thorn-Prikler, Walſer.

Der Markt

Berlin. Das erſt kürzlich neu eröffnete Graphiſche Kabinett Fritz Gurlitt, Viktoriaſtr. 21, hat ſeinen erſten Katalog verſandt: Handzeichnungen deutſcher Meiſter des 19. und 20. Jahrhunderts. Das Büchlein iſt buchtechniſch wie inhaltlich durchaus auf der gewohnten Höhe Gurlittſcher Produktion. Es werden 316 Nummern angezeigt; die Blätter des 19. Jahrhunderts überwiegen bei weitem. So gut wie alle bekannteren Namen finden ſich; auch die geſuchteſten, wie Friedrich etwa, Genelli, oder Spitzweg, ſind oft mit mehreren Blättern vertreten. Eine Anzahl Illuſtrationen beleben den ſchön gedruckten Text. -s-

Kunſtantiquariat Wendl, Nürnberg, Auguſtinerſtr. 11. Katalog 1: Malerradierer des 18. Jahrhunderts. Dekorative Blätter des 18. Jahrhunderts. Graphiker des 19. Jahrhunderts. Ca. 130 Nummern. — Die Auswahl iſt klein, aber ſie verrät Streben nach Qualität. So finden ſich unter den Blättern des 18. Jahrhunderts bedeutende von Boucher, Chodowiecki, Le Prince, Piraneſi, Baillie, Bartolozzi, W. R. Bigg, Baudouin, J. B. Huet, Ward, G. B. Tiepolo u. a. Aus dem 19. Jahrhundert ſeien ſolche von Braquemond, Daumier, Fantin-Latour, Jongkind, Legrand, Legros, Turner, Menzel, Kolbe, Stauffer genannt. — Preiſe in Goldmark, laut Dollarſtand.

Zu den Abbildungen

Die Holzſchnitte von Karl Röſſing ſind ſämtlich vom Stock gedruckt. Die Initialen Z und A und die Schlußvignette auf S. 757 ſind zu Gogols Taras Bulba geſchaffen, die Stöcke vom Rikola-Verlag, München, in dankenswerter Weiſe zur Verfügung geſtellt worden. Das Frauenbad und die Initiale M ſind aus Kusmins Fairfax, die Stöcke vom Orchis-Verlag, München, gütigſt hergeliehen.

Sammlungen

Danzig

Das Stadtmuseum im alten Franziskanerkloster hat durch Umbau des großen Konventsremters, der viele Jahre hindurch nur als Abstellraum dienen konnte, nunmehr außer einem Vortragssaal auch die lange entbehrten Räume für wechselnde Ausstellungen gewonnen, die, von weitgespannten gotischen Zellengewölben überdeckt, ganz hell gehalten, besonders für Ausstellungen moderner Kunst höchst geeignet sind.

Die erste Ausstellung, die Ende Juli eröffnet wurde, zeigt Werke Erich Heckels, Gemälde, Aquarelle und Graphik, meist Arbeiten des letzten Jahres.

Essen

Die Zeitverhältnisse machen eine Verbindung mit der neuen Heimstätte des Folkwang-Museums unmöglich. Dort hat die Kunst den brennenden Fragen des Tages weichen müssen. Man weiß, daß das ein vorübergehender Zustand ist und muß ihn ertragen. Wenn aber politische Umstände zu einem infamen Angriff auf die Person des Museumsleiters und die Weiterführung der lange Zeit lebendigsten Sammlung Deutschlands mißbraucht werden, so muß diese Handlungsweise gebrandmarkt werden. In Heft 27 der Zeitschrift Hellweg (Essen, 4. Juli 1923) findet sich unter der zunächst nicht ganz verständlichen Überschrift „Die Kunst der Hand" ein Aufsatz mit dem Titel „Ein Museum für Weltgefühle". Was ist geschehen? Gosebruch hat an einem Sonntagmorgen über neue Kunst, über „neues Weltgefühl" gesprochen. Die Wortgebung ist seine Sache. Die schwarze Hand des Hellwegs klagt über „Entwicklungslinien" von dem französischen Schweizer Hodler, dem französierten Holländer van Gogh, dem Russen Kandinsky. Die Russen kann der Hellweg nämlich auch nicht leiden. An den Entwicklungslinien ist nun mal nichts zu machen. Die französischen Bilder des Folkwang sind vor der Besetzung in Sicherheit gebracht worden. Diese Vorsicht war Pflicht der Museumsleitung. Wenn Gosebruch hofft, „daß wir uns bald wieder ihres Anblicks in reinem ungestörten Genusse erfreuen können", so verstehe ich das vorwurfsvolle Zitieren nicht recht. Es geht eben gegen die französischen Bilder. Dabei hat die schwarze Hand das Pech, sich auf Lichtwark, Tschudi und Justi zu berufen, die ihre Museen rechtzeitig mit den Meisterwerken der großen Franzosen versorgten. Damals kauften die Museumsleiter des Westens die besten Bilder der jüngsten Franzosen für ganz geringe Summen mit dem Erfolg, daß die traurigen Verhältnisse der Gegenwart in diesen Museen zunächst ertragen werden können, denn was Frankreich und Amerika unter großen Opfern jetzt kaufen, besitzen wir längst. Zu den Männern, die voraussahen, was die Museen brauchen würden, gehört auch Gosebruch. Jetzt sind ihm plötzlich die unvergleichlichen Schätze des Folkwang in den Schoß gefallen. Wenn der Hellweg seine Eröffnungsauswahl angreift, so stimme ich ihm zu. Wer die Bestände der Sammlung kannte, mußte sie unzureichend finden. Aber der Hellweg fordert Einengung des alten Programms; die ausschließliche Pflege deutscher Kunst widerspricht der Folkwang-Tradition. Diese hat Gosebruch weiterzuführen. Mit Abscheu zitiert der Hellweg die Binsenwahrheit, „daß es gleichgültig ist, welche Meister im Folkwang hängen, wenn sie nur Wert haben". Man nehme Wert im Sinne von wesentlich und zukunftweisend, der gemeint ist, und wird Gosebruch zustimmen müssen. Das weiter von der Zeitschrift entwickelte „nationale" Museumsprogramm würde die Überlegenheit der durch den Schöpfer Osthaus allseitig angelegten Sammlung vernichten. Gerade weil sie sich in einer „von angespannter Arbeit und praktischer deutscher Geistestat durchpulsten Stadt" befindet, muß sie mit Weltüberblick (Gosebruch mag sagen mit Weltgefühl) und nicht mit nationalen Scheuklappen geleitet werden. Nachdem die schwarze Hand des Hellwegs die künstlerisch-nationale Zuverlässigkeit Gosebruchs genügend bezweifelt hat, fordert sie ihn auf, „von der erzieherischen Bühne des deutschen Kunstlebens endgültig abzutreten". So intrigiert man in Essen. Die Angriffe sind in einer Tageszeitung wiederholt worden.

Alfred Salmony.

London

Dem Britischen Museum ist kürzlich durch Stiftung mehrerer Kunstfreunde eine wertvolle Dürer-Zeichnung zugefallen, die sich vordem in der Karlsruher Sammlung Feder befand und in dem Lippmannschen Corpus der Dürer-Zeichnungen reproduziert ist. Es handelt sich um jene

kleinformatige Skizze, die eine Ansicht der Türme und Dächer von Nürnberg aus der Vogelperspektive darstellt und zu den einzelnen Gebäuden handschriftliche Bemerkungen des Meisters trägt. Ein Blatt, das mit Feder und Tinte gezeichnet und stellenweise mit Wasserfarbe ausgemalt, trotz seiner Kleinheit von besonderer Schönheit ist. n.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

In den Kunsthandlungen überwiegend sogenannte „Sommerausstellungen“, — so genannt nach einem weniger als Zeit höchster Fruchtbarkeit, sondern als Reisezeit und Quartal schwächster geistiger Kapazität verstandenen Sommer. Also reine Verkaufsauslagen, bunt assortiert; jedes Geschäft bringt alles, was es führt. Den Chronisten könnte die Atempause freuen, zumal er die Berechtigung solcher unumwundenen Geschäftsabsichten gewiß nicht bestreiten kann. Nur stimmt die retrospektive Erwägung bedenklich, daß auch sonst bei uns dieselben drei, vier Dutzend gut im Kurse stehenden Modernen immer wieder und allzu oft ausgestellt worden sind, und daß trotz der sonst geschlosseneren Form der Veranstaltungen im letzten Winter und Frühjahr bereits das Geschäftsmoment weit stärker als der Ehrgeiz, zu entdecken, zu fördern oder historische Geltung praktisch vorzubereiten, das Gepräge des Berliner Ausstellungslebens bestimmt hat. Nicht daß es an interessanten Ereignissen gefehlt hätte — aber doch an gründlichen und vollgültigen, daher geschichtlich wirksamen Darbietungen. Den ganz wenigen echten Versuchen dazu inmitten einer lähmenden Fülle nur vorgeblicher ist, angesichts der bestehenden äußeren Schwierigkeiten und bei der geringen künstlerischen Verantwortung in dem ganzen heutigen Betrieb, doppelt zu danken. Es steckte im Ganzen nicht eben viel Willen und noch weniger Ehrfurcht hinter den tausend Eröffnungen und Veranstaltungen. Die tiefen Gründe und gewiß auch die derzeitigen wirtschaftlichen Zwänge sind ja deutlich; ich will auch weniger Vorwürfe erheben, als konstatieren. Betriebsamkeit bedingt noch nicht kunsthändlerische Produktivität. Dreißig und mehr Ausstellungsfirmen mit allmonatlichem Programmwechsel — das bedeutet noch kein fluktuierendes Kunstleben. Es kommt die Kritik, es kommen Käufer, Sammler, Spekulanten — das öffentliche Interesse, das die Kunst und so letztlich auch den Kunsthandel tragende, wird jedoch selten mehr angeregt und ist nahezu im Versickern. Gerade diese Unmenge nur anscheinend vorbereiteter Veranstaltungen von z. T. völlig unbefugter Seite lähmt künstlerisches Leben und Kunsterleben. Lieber mehr unverblümte Verkaufsausbietungen, und dafür seltenere, aber gestaltete, entdeckerische, führerische, fühlbar von einem mehr als kommerziellen Ehrgeiz inspirierte Ausstellungen! —

Der „Potsdamer Kunstsommer“, der dritte, will hingegen mit seinem Namen nicht Absolution von höheren Aufgaben erbitten, sondern tritt mit einer sehr programmatischen Schau: „Mosaik und Glasmalerei“ auf. Dies peinliche Durcheinander der Qualitäten über dem Generalnenner eines einzigen großen Anachronismus zeugt freilich keineswegs von einem wirklichen Plan. Bewiesen wird hier allenfalls eine technische Leistungsfähigkeit, die es wenig ansicht, sinnlos klassische Gemälde ins Mosaik zu übersetzen, und die, wo sie die Moderne sich nutzbar machen will — (denn das richtige Verhältnis einer die alte Technik aus der neuen Form heraus belebenden Moderne wird hier nicht offenbar) — mit Vorliebe den modischen Dekorateur und archaisierenden Stiliseur beschäftigt. Das Ergebnis ist eine höchst unaktuelle, „wilhelminische“ Protzerei, ein Äugeln mit Hieratik und so, ein ästhetisches Getue. Die gesunde Grundempfindung gegenüber all diesen Bemühungen bleibt: wir haben andre Sorgen! Damit sei gewiß die Leistung der Fabriken Puhl & Wagner und Gottfried Heinersdorff nicht herabgesetzt, nicht geleugnet, daß Pechsteins und Seewalds Lösungen Reiz haben und weiterführen, vor allem nicht bezweifelt, daß die abstrakt konstruierenden Künstler der jüngsten Phase dem Mosaik und der Glasmalerei nun tatsächlich neuen Geist und neues Leben zuführen könnten. Leute wie Röhl, Muche, Dexel etwa sollte man zu gewinnen trachten. Dies alles bleibt ein mächtiger faux-pas. —

Ein kleiner Nachtrag zu dem Bericht über die Große Berliner Kunstausstellung (Heft 11) die wenigen Versuche der Raumgestaltung betreffend, die hier mittlerweile zugänglich geworden sind. Die konstruktivistische Kunst, wie sie an dieser Stelle von der „Novembergruppe“ vertreten wird, drängt unmittelbar zur Praxis, zur Formung des Geräts, des Wohnraums, aller Lebensumstände. Aber auch diese Radikalen selbst, nicht nur das Urteil der Menge über sie, haften offensichtlich noch zu sehr an der Vorstellung des in sich beschlossenen, sich selbst genügenden Gemäldes oder plastischen Werkes. Sonst hätten sie an der Gelegenheit nicht vorübergehen können, ihre Verwegenheit und proklamative Mechanistik auf den in altdeutsch-sentimentaler Aufmachung sterbensöden Vergnügungspark anzuwenden, der die Ausstellung umschließt. Sie hätten mindestens in deren Rahmen Versuche der Wandorganisierung und Raumlösung vorgeführt, in denen alles bloße Experiment und alle Harmonisierungsetüde einmal nach Hause hätte gelangen können. Die einzige Probe, die El Lissitzky hier gibt, ist freilich von äußerster Bläße und Kahlheit: ein nackter

Kasten, an dessen Wänden geometrische Flächen, Holzrahmen, schiefe Leisten allenfalls eine Führung von Wand zu Wand und eine gewisse Bewegungsbalance bewirken, ohne jedoch das Räumliche irgend zu berühren. Das Räumliche ist wesentlich zentriert; beim Zimmer heißt das: es lebt vom Menschen, vom drin Hausenden aus. Auf Emanzipation vom Ornament kommt es an — hier aber ist das Ornament in aller geometrischen Schroffheit und Häßlichkeit erst recht zum Zerstörer des Räumlichen gemacht. Dies ist Nonsens. — Was mit drei Räumen Leo Nachtlicht (verbündet mit den Malern César Klein, Willy Jaeckel, Eugen Schüfftan und dem Bildhauer Oswald Herzog) sehen läßt, ist noch peinlicher, ist glatter „expressionistischer" Kitsch. Durch verschiedene Höhen soll bei gleicher Raumbasis verschiedene Stimmung (Wohnlichkeit, Festlichkeit, Feierlichkeit) erzielt werden. Tatsächlich ist diese jedoch ganz der Wandbemalung überlassen; und die operiert mit dekorativer Landschaft und stilisierter Figur in nur auf Geschmack (statt auf Ordnung) gerichteter, aber nicht einmal delikater Manier, in aller anscheinenden Hieratik wie Frohgemutheit nur helldunkle oder starre Kulisse erstellend. Milieutapete — statt Fassung des Lebensinhalts, statt Gliederung und Ausgleichung des darin gelebten Seins. Façon statt Bau, panoramatische Vortäuschung statt klarem Klang. Den erstrebe man — und man wird ins Leben selbst wirken, Klarheit und Maß in ihm ausbilden helfen. Freilich bleibt jede Innenarchitektur hohl, die nicht im Möbel, seiner Form und seiner Aufstellung entspringt; daher alle diese bloßen angepinselten, verzierten oder selbst tektonisierten Paravents denn völlig blutleer und müßig wirken. —

Im „Sturm" ist eine Schar junger Dänen eingezogen, an denen kaum etwas spezifisch Dänisches wird bemerkt werden können, ja gar keine gemeinsame Sondernote, welche als jungdänische Art zu gelten vermöchte. Wieweit diese Gäste nun das künstlerische Wollen und Vermögen der neuen Generation in ihrer Heimat tatsächlich repräsentieren, das entzieht sich meinem Urteil. Jedenfalls findet man keine Front, keine verbindende Idee, kaum überhaupt eine Gestalt von individuellem Reiz, sogar nicht einmal von ausgebildeter persönlicher Note. Diese Leute dürften nur eben die Komparserie der internationalen Moderne vermehren helfen. Allenfalls Jais Niesen besteht mit modisch-parodischen Bildern von smartem Schnitt, kecker und klarer Skala und appetitlicher Malweise. Da ist etwa ein nettes, apart persiflierendes Stück: „Friedrich der Siebente überreicht Gräfin Danner den Geschenkbrief über den Jägerpreis". Ein roter Reiter sprengt pompös auf zitronengelbem Roß an die tiefblaue Krinoline heran, im Hintergrunde marschieren Trompeterchen vor einer kleinen rosa Schloßfassade. Wie eine leichte Vertikalrhythmik in ironische Heiterkeit und Bügelfaltenkultur einspielt, das ist nicht unsympatisch. Auch Gunnar Hansens dicke Leute bei Liebe und Morgentoilette, nur blau und weiß, grisailleartig, gemalt, lassen Derbes in Schattenhaftigkeit nicht ganz unoriginell aufgehen. Olaf Rude bleibt mit geometrischen Kompositionen völlig unausgesprochen, nur ein in Art etwa von Juan Gris stilisiertes Bild „Tanz" ist von kultivierter Dialektik des Gefüges. Otto Sievert interessiert wohl einen Augenblick mit einem blaß hingebogenen weiblichen Rückenakt zwischen den Wänden einer blauen Kammer hoch über allen Häusern. Man ergänzt eine seltsame Geschichte. Nur ist die Malerei nicht fein genug, und anderes von Sievert stößt geradezu ab durch rohe Faktur und Inhaltsarmut. Kubistische Flickbilder und sentimentale Figuren der übrigen Dänen langweilen gleichermaßen. Keine Veranlassung, sie dem Gedächtnis zu empfehlen. Willi Wolfradt.

Die Ausstellung des Staatlichen Bauhauses in Weimar

In Weimar wurde am 15. August die Ausstellung des Staatlichen Bauhauses durch Ansprachen des Thüringischen Ministers für Volksbildung, des Reichskunstwarts und des Leiters eröffnet. Mit dieser Schau tritt das Bauhaus nach vierjähriger intensiver Arbeit im stillen an die Öffentlichkeit, um von dem bisher Erreichten Zeugnis abzulegen. Man darf die Ausstellung mit gutem Gewissen als ein künstlerisches und kulturelles Ereignis ersten Ranges bezeichnen. Die Idee, die dem Bauhaus zugrunde liegt — Zusammenarbeit aller Künste auf streng handwerklicher Grundlage, Einordnung des Künstlers in Wirtschaft und Technik — darf hier als bekannt vorausgesetzt werden. Walter Gropius, dessen Tatkraft, Umsicht und Initiative das Zustandekommen der Schau in erster Linie zu danken ist, erläuterte in seiner sachlichen Art sein Programm in einem Vortrage über Kunst und Technik, dem weiteste Verbreitung zu wünschen wäre. Schon an sich stellt die Ausstellung eine Arbeitsleistung dar, die Achtung erzwingt. Sie gliedert sich in drei Hauptabteilungen. Die erste, in den Räumen des Staatlichen Bauhauses selbst, bringt zunächst Raumgestaltungen. Hier erscheinen als bedeutendste Leistungen: die Ausgestaltung des Vestibüls im Hauptgebäude mit abstrakter Bauplastik von Joost Schmidt und die des Vestibüls und Treppenhauses im Werkstattgebäude, an der Oskar Schlemmer den hervorragendsten Anteil hat. Schlemmer hat zweifellos das Zeug zur Wandmalerei großen Stils. Er ist auch der Schöpfer des „Triadischen Balletts", das der Tanzkunst neue Wege weist und bei seiner Aufführung im deutschen Nationaltheater ungeteilten Beifall fand. Ein von Gropius entworfener Arbeitsraum ist leider noch unfertig.

Intereſſant ſind die — auch im Siedlungshaus — wiederkehrenden Verſuche einer einheitlichen Geſtaltung der Beleuchtungskörper. Es folgt die Ausſtellung der Werkſtätten des Staatlichen Bauhauſes: Tiſchlerei, Holz- und Steinbildhauerei, Wandmalerei, Glasmalerei, Metallkunſt, Töpferei, Weberei, Druckerei, Bühnenkunſt. Eine kaum überſehbare Fülle von Material iſt hier ausgebreitet. Neben viel Problematiſchem, Experimentellem, Unausgeglichenem doch auch eine Reihe reifer und ſchöner Arbeiten. Prachtvolle Textilien, Metallarbeiten und Keramiken fallen beſonders ins Auge. Hier iſt auch der Ort, der großen Glasmalereien zu gedenken, die zwei Berliner Landhäuſer Gropius' ſchmücken. Eine Sammlung theoretiſcher Arbeiten gibt ein gutes Bild von der Unterrichtsmethode des Bauhauſes. In einem weiteren Raum und den Fluren hat eine internationale Architekturausſtellung Aufſtellung gefunden, die Entwürfe und Modelle von Bauten deutſcher, amerikaniſcher, däniſcher, franzöſiſcher, holländiſcher, ruſſiſcher und tſchechiſcher Architekten umfaßt.

Im Landesmuſeum, das dem Bauhaus dankenswerterweiſe ein ganzes Stockwerk zur Verfügung ſtellte, kommen die freien Künſte zu Wort. Den Meiſtern ſind je ein oder mehrere Räume eingeräumt. Den geſchloſſenſten Eindruck hinterläßt Feininger, nach ihm Moholy-Nagy. Voller Probleme ſteckt wieder Schlemmer. Unter den Schülerarbeiten hätte man ſtrenger ſichten müſſen. Hier ſcheint das ſtärkſte Talent Johannes Drieſch zu ſein.

Das Einfamilienhaus am Horn, nach Entwurf von G. Muche erbaut, verſucht den Typus des Siedlungshauſes zu geben. Bemerkenswert ſind die Inneneinrichtung und die Verſuche in neuem Material und neuen Techniken, die auch ſonſt in der Ausſtellung eine große Rolle ſpielen. Die Innenräume ſind auf einfachſte Raumverhältniſſe und eine helle Farbigkeit geſtellt.

Eingeleitet wurde die Ausſtellung durch die „Bauhauswoche", die Vorträge von Gropius, Kandinſky, Oud, das „Triadiſche Ballett", „Mechaniſche Kabarett", Kinovorführungen und zwei Konzerte mit ausſchließlich moderner Muſik (Hindemith, Buſoni, Krenek, Stravinſky) umfaßte. Den vorzüglichen Vortrag des Rotterdamer Stadtbaumeiſters J. P. Oud über die Entwicklung der modernen Baukunſt in Holland möchte ich beſonders hervorheben.

Es konnte nicht der Zweck dieſer wenigen Sätze ſein, eine eingehende kritiſche Würdigung der Ausſtellung auch nur zu verſuchen. Sie haben lediglich hinweiſenden Wert. Zum Schluß ſei noch bemerkt: vielleicht hätte man ſtärker auswählen ſollen, vielleicht wäre auch hier ein Weniger mehr geweſen. Noch ſteckt vieles in den erſten Anfängen — was Gropius in ſeinen einführenden Worten ehrlich betonte. Das alles aber vermag nichts daran zu ändern, daß hier mit ſeltenem Mut und hohem Arbeitsernſt ganz neue Wege eingeſchlagen werden, die der Beachtung durchaus wert ſind. Es darf geſagt werden, daß das Bauhaus ſeine Feuerprobe — von einigen Schwankungen abgeſehen — glänzend beſtanden hat. P.

Dresdner Sommerausſtellungen I.

Die diesjährigen Sommerausſtellungen ſtellen die Miſere des Dresdner Kunſtlebens ſo recht ans Licht. Abwanderung der kräftigen Eigenarten iſt ſeit dem Wegzug der Brückeleute Tradition. Rangſtreitigkeiten innerhalb der älteren Generation, dünkelhafte Oppoſitionsluſt beim Nachwuchs zerſplittern die Reihen der Bleibenden. Was hier, geſammelt zu ſtraff gegliedertem Vorgehen, ein anſehnliches Geſamtbild ergeben könnte, reibt ſich auf in Sondertümelei und füllt die Lücken ſeiner krampfhaft erweiterten Reihen teils durch Talentloſigkeit, teils durch von auswärts verſchriebene Namen. Gerade in Dresden iſt das zu bedauern, denn hier, an der Stätte emſig gepflegter Tradition, wäre ein Boden gegeben, der in ſeiner Fruchtbarkeit für heimiſch verwurzelte Talente gerade der heutigen einigermaßen unſicheren Kunſtſituation wertvoll werden könnte. Und die Reſerve des Publikums, in Dresden beſonders bedauerlich, könnte nur durch eine überzeugende Ausſtellung gebrochen werden. So aber hat man drei Ausſtellungen, deren keine reſtlos überzeugt.

Am geſchloſſenſten noch als Dresdner Gruppe tritt die Künſtlervereinigung auf (vgl. den Vorbericht in Heft 13). Sie tut ſich auf ihren Charakter als Kampfgruppe viel zugute. Den zu wahren lud ſie diesmal drei junge Outſider ein, den Kampf ſomit nicht mehr nach außen als geſchloſſener Stoßtrupp führend, ſondern in die eigene Ausſtellung hinein verlegend. Denn was jene zeigen, wächſt nicht aus dem Leben der Gruppe hervor. Dieſes treibt aus warmer Naturſchilderung (die innig gemalten Waldſtücke Dietzes) und aus einer mittels kubiſtiſcher Errungenſchaften gefeſtigter Landſchaftsdarſtellung (des hier klaſſiziſtiſchen Nadler) zu hart auf Gegenſtändliches dringender Präziſion, die bei Lachnit z. B. ihren Stimmungsgehalt aus der Kärglichkeit von Darſtellen und Dargeſtelltem zieht. Dazwiſchen liegt innige Gefühlsſeligkeit (der Schönberg, Mutter u. a.) und forſche Ausprägung perſönlicher Begabungen (Joſef Hegenbarth für das Grotesk-Dekorative, Wilhelm Rudolf für das Maſſig-Dumpfe, Jörg Klemm für das Zart-Verwobene, Otto Schubert für das Phantaſtiſch-Bewegte.)

In der Plaſtik ein gleiches Geſamtbild. Auf Albikers ſchöne, in ihrer vornehmen Zurückhaltung überzeugende Skulpturen, auf Wrbas und Langes ſtill weiter arbeitendes Können folgt Gefühlsüberſchwang der Peters, Moel-

ler (unecht), Glatter, ins Massig-Schwere verdumpft bei Löhner und ins Groteske getriebene Eigenart des begabten Otto Krischer. In Mary Duras und kecker bei Fritz Maskos tritt jene naiv auf das Gegenständliche dringende Art wieder auf (bei Maskos unter einer fast gefährlichen Nonchalance gegenüber derb-kindischen Reizen, die durch ein oft erstaunliches Kleinspiel plastischer Teile und zwingende Gesamtform aufgewogen und als Reiz empfunden wird). Sie wird wie bei den obenerwähnten Malern ihre Berechtigung erst aufzuzeigen haben durch Nachweis eines künstlerischen, von breiter Menschlichkeit untergründeten Ausmaßes.

Diesem einen, in Dresden nicht gerade überzeugend vertretenen Zug modernster Gestaltung — den wir auch in jüngster Literatur, in mancher immer eindeutiger phänomenologisch orientierten Geisteswissenschaft, darüber hinaus in der geistigen Grundhaltung unserer Zeit überhaupt bemerken und dem man Stoßkraft und Weite wünschen muß, um nicht sein Versanden in kuschem Biedermeier- oder Nazarenertum befürchten zu müssen — diesem eben erst sich durchsetzenden Zug stellt sich in jenen drei Sonderausstellern eine Welle ausgesprochenen Frühexpressionismus' entgegen laut genug beteuernd, hier nur gehe der Weg modernen Schauens. Man erschrickt vor so viel Anmaßung bei so geringer Selbstkritik. Boeckstiegel tapeziert einen Saal aus mit schreienden Farbplakaten, taumelt in Kurven und Linien ohne eine Form, in Farben, ohne einen Klang zu gestalten. Ein Bild oder zwei gingen noch an. Begabung für Charakteristik, lebhafte Bewegung kann ihm nicht abgesprochen werden. Aber gerade diese Begabung, bzw. ihre Verschleuderung in tolle Manier beleidigt und zwingt — aus der Ahnung eines guten Kerns in diesem Maler — zu energischster Zurückweisung. Hier ist einer steckengeblieben im Beginn eines seelischen Prozesses, dessen Ablauf der Expressionismus in der Entwicklung seiner besten Vertreter wahrhaftig und oft schön dargetan hat. Inbrunst wird Arroganz, wo sie sich nicht vertieft zu Selbstklärung und verantwortungsbewußter Zucht — ein menschliches Problem, dessen künstlerische Ausprägung das Weitertreiben der Form spiegelt.

Auch Felixmüller steckt in solcher Ichbrunst. Bei ihm wird die Gefahr deutlich, die eine allzufrüh ausgeprägte „Handschrift" werden kann. Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde, lauter von ihm oft gesehene, früher einmal vorstoßende Gebärden — heute blasse Selbstnachäfferei, erstarrte Manier. Einige letzte Bilder eröffnen Ausblicke: Künstlerisch noch unsichere Versuche, sich an pretentionslos gesehener Natur zu weiten, erste Schritte auf den einzigen Weg, der von solch ungütiger und enger Selbstnormierung befreien könnte. Ob er zu Zielen führt, hängt ganz von menschlicher Reife ab — eine Antwort auf die Frage, die angesichts begabter, aber menschlich kleiner Talente immer wieder aufstößt.

Kretzschmar, der dritte Sonderaussteller, stößt über solche Versteinerung hinaus. Ihm ist Rettung, was ihm leicht hätte Gefahr sein können: seine Beweglichkeit. Die trieb ihn hierhin und dorthin und allmählich gräbt sich sein ehrliches Mühen tiefer hinein in eigene Art, verläßt soziales Rassentiment und reformatorische Geste zugunsten strenger und tiefernster Arbeit, die durch eine starke Begabung für elementare Farbigkeit trefflich unterstützt wird. Seine „Endstation" und „Straße am Sonntag" sind schönste, in Linienschwung und Farbenglut eigenartige Leistungen dieses lebendigen Künstlers.

Solcher Kampf zwischen gestrigem und heutigem Radikalismus spielt sich ab auf der Folie eines Meisteroeuvres, der Kollektion Corinth, die dieser Ausstellung das Schwergewicht sichert. Alle Problematik schwindet vor dieser trubelnd zupackenden Kraft. Von 1905 bis heute sind Proben dieser farbigen Welteroberung da, voll reicher Entwicklung von gegenstandsgebundener Malerei (des „Parisurteils" und des großen „Martyriums" mit ihrem flockigen Farbenauftrag) über den fegenden Farbensturz der Jahre 12—14 (Stillleben 12, Frauengruppe u. a.) zur Offenbarung der jüngsten Walchenseebilder mit ihrer aus dem Grunde vorbrechenden Farbenglut. Wie alles Gesehene dieser Kraft der Gestaltung untertan gemacht wird, wie der Raum gepackt und zerschlündet wird („Am Spiegel" 12), wie die Farbe zur bloßen Idee des Leuchtenden hinaufgetrieben wird (im Bildnis des „Kritikers" 23, das aus dem Spiel von Sepia und Weiß allein die ganze Skala der Farbmöglichkeiten herausschimmern läßt — das sind beglückende Wunder eines Stroms von Gnade, von dem überschüttet zu sein still und demütig macht, wie es das schöne Selbstporträt von 1919 zeigt. Keine Gesamtüberschau über das Werk eines Meisters ist hier angestrebt — da wären Lücken anzumerken —, nur ein Dankesgruß zum 65. Geburtstag — und der ist auf schönste, die Veranstalter selbst ehrende Weise dargebracht. Dr. Oskar Schürer.

Frankfurt a. M.

Die neunte Frankfurter Kunstmesse wird vom 16. bis zum 30. September 1923 in gewohnter Weise im Römer stattfinden. Als Ausstellung werden „Württembergische Kunststätten" gezeigt werden. Für ihre umfangreiche und gehaltvolle Beschickung haben die Württembergischen Staatsbehörden, an ihrer Spitze Herr Staatspräsident Dr. Hieber, bereits ihre Unterstützung zugesagt. Auch die schwäbischen lebenden Künstler werden besonders mit Kunstwerken vertreten sein, die die architektonischen und landschaftlichen Schönheiten Württembergs schildern. Besitzer von schwäbischen Kunstwerken und Württembergensien werden gebeten, sich an

der Ausstellung zu beteiligen und ihre Adresse an die Geschäftsstelle der Frankfurter Kunstmesse im Römer zu senden. Diese gibt auch Auskunft über die Beteiligung am standesmäßigen Verkauf der Kunstmesse.

München

Eine große Hans von Marées-Ausstellung, seit langem vorbereitet, wurde Mitte August in der Modernen Galerie Thannhauser eröffnet. Die Galerie Thannhauser hat weder die erheblichen Schwierigkeiten noch die dafür erforderlichen großen Aufwendungen gescheut, um diese für das Kunstleben überaus bedeutsame Veranstaltung zustandezubringen. Es ist ihr gelungen, rund 30 Gemälde und 50 Zeichnungen in dieser Ausstellung zu vereinigen, wodurch sich die seltene Gelegenheit zur Besichtigung einer größeren Anzahl bedeutender, sonst nicht zugänglicher Werke bietet.

Wiesbaden

Der Kunstverein bringt eine umfangreiche Gedächtnisausstellung des kürzlich verstorbenen Seniors der Wiesbadener Künstlerschaft Kaspar Kögler (1838—1923), Bildnisse, Landschaften und Illustrationen, zum größten Teil aus Wiesbadener Privatbesitz. Die zahlreichen Bildnisse lassen ein Stück Lokalgeschichte in mehreren Generationen lebendig werden. Kögler war eine jener begabten Naturen, die Willen, Ausdauer und Selbstzucht entwickeln, und dadurch bei nicht zu unterschätzendem Können sich zuweilen glückliche Momente abringen, während das Durchschnittsmaß des Geleisteten auf der Grenze zwischen bravem Handwerk und liebevollem Dilettantismus schwankt. Die Stilleben und etliche Bildnisse aus früherer Zeit sind meisterlich ausgeglichene Arbeiten.

Im nächsten Raum reißt Rohlfs, der vom Alter Unantastbare, aus der Gedächtnisstimmung; diesmal mit Landschaften vertreten, die dem belgischen Neoimpressionismus innerlich nahestehen. Immer interessant. Daneben packt ein Steinbruch von Dirks. Dahlen dagegen arbeitet stellenweise stark in Trübners Manier. Ein Stilleben von Mulot ist eine Delikatesse. Seel steht noch in starkem stofflichen Ringen. Erbach zeigt sich in seinen Aquarellen fortschreitend auf dem Weg klarer, ordnender Kraft.

ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Ein rheinischer Kunstfreund

Auf seiner Besitzung Haus Drove bei Düren starb Mitte Juli, noch nicht vierzig Jahre alt, Edwin Suermondt. Er war vor allem andern Kunstsammler, doch damit ist der Wirkungskreis des leidenschaftlich der Kunst ergebenen Mannes nicht hinreichend gekennzeichnet. Das Sammeln ist dem alten Aachener Geschlechte der Suermondts seit Barthold Suermondts glorreicher Holländer-Kollektion Überlieferung. Der Enkel war, bei hinreichender Kenntnis der alten Meister, vor allem in zeitgenössische Kunst verliebt, ein Amateur des alten Schlags, von jenen, die Kunstwerke kaufen, um zu genießen, nicht um mit ihnen Geschäfte zu machen. In Paris war Suermondt Wilhelm Uhde nahegetreten, dem deutschen Vorkämpfer Henri Rousseaus, und durch diesen wurde er Besitzer einer Anzahl der schönsten Bilder des Meisters, der, wie so viele der neueren Franzosen, in Deutschland, und ganz besonders in der Westmark, in seiner Bedeutung viel eher erkannt wurde, als in den Kreisen des offiziellen Frankreich. Die Gemälde Rousseaus und vieler anderer jüngerer deutschen und französischen Künstler bildeten in den altertümlichen, geschickt modernisierten Räumen der Burg Drove mehr als eine Sehenswürdigkeit: sie wurden gerade hier, wo kein kreischender Mißton unseres Großstadtlebens in ländliche, gartenverschönte Eifel-Einsamkeit drang, ein Erlebnis dauernder Wirkung.

Suermondts Leben, verdüstert durch gefahrvolles inneres Leiden, hatte noch einen zweiten Angelpunkt: die Freundschaft mit einem unserer besten Maler, Heinrich Nauen. In einer Zeit, da dieser schwer um Anerkennung rang, beglückte ihn der blutjunge Suermondt im Jahre 1912 mit einem umfassenden Auftrage, einen großen saalartigen Raum in Drove mit freskoartigen Kompositionen, nach eigener Wahl des Künstlers, zu schmücken. Man kennt die Geschichte dieses Auftrags, man weiß, daß Nauen kaum Stärkeres geschaffen hat, als diese sechs Monumentalgemälde, die, erschütternd in der Pieta, im Gartenbild, dem Interieur und den badenden Frauen einen Höhepunkt malerischen Könnens im frühen zwanzigsten Jahrhundert bedeuten. In einem Nauen gewidmeten Büchlein der Biermannschen Serie „Junge Kunst" (siehe auch Cic. XIV, Heft 2) hat der Burgherr von Drove eine vortreffliche Analyse dieser Bilderreihe verfaßt, mit vornehmer Selbstverständlichkeit den eigenen Anteil verschweigend, immer bestrebt, für den befreundeten Künstler zu werben, mit jener glücklich-einseitigen Leidenschaft, die den Amateur über den kühl wägenden Gelehrten hinaushebt.

Andere schriftstellerische Arbeiten, beispielsweise in den „Rheinlanden", waren durch glänzende Diktion, gelegentlich auch beißenden Sarkasmus gewürzt — sie ließen bedauern, daß Suermondts literarisches Wirken immer nur Episode blieb, sich nicht in einem umfassenden Buche verdichtete, wozu überlegene Einsicht und die Fähigkeit zur Konzentration ihn berufen erscheinen ließen. Vielleicht hat auch die schleichende Krankheit manches Wachsende gehindert, klug Geplantes unterdrückt. Soviel er zu leiden hatte, Suermondt war ein Glücklicher,

Liebe und Verständnis umgaben ihn von frühauf, und die Ehe mit einer gleichgesinnten, edlen Frau verschönte die letzten, oft qualvollen Jahre. Die rheinische Kunst, die heute in ihrer erzwungenen Abgeschlossenheit von manchen Gefahren sich bedroht sieht, hat großen Anlaß, den vorzeitigen Tod dieses Vorkämpfers, Mäcens und wahren Freundes echter Kunst zu beklagen.

Walter Cohen.

* * *

Eduard Firmenich-Richartz †. In Bonn starb unerwartet im Alter von 59 Jahren der bekannte rheinische Kunstgelehrte Prof. Dr. Eduard Firmenich-Richartz. Mit der Geschichte der Kölner Malerschule ist sein Name untrennbar verknüpft durch sein Erstlingswerk über Bartholomäus Bruyn und seine Schule (1891), besonders aber durch die Neuausgabe des Buches von Merlo über Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit (1895). Von dem Hauptwerke Firmenichs über die Brüder Boisserée ist infolge der Ungunst der Zeit nur der erste Band, der ein ungemein reichhaltiges Material für das ganze geistige Leben im Zeitalter der Romantik enthält, im Jahre 1916 erschienen. Außerdem hat der außerordentlich kenntnisreiche und solide Forscher eine große Anzahl von Aufsätzen über altdeutsche und altniederländische Malerei in der inzwischen eingegangenen „Zeitschrift für christliche Kunst“ veröffentlicht. Zu seinen dauernden Verdiensten gehört auch seine tätige Anteilnahme an der unvergeßlichen Ausstellung alter Malerei im Düsseldorfer Kunstpalast 1904. Die Erinnerung daran wurde zumal durch ein von ihm und Paul Clemen veröffentlichtes Tafelwerk (Bruckmann, München 1905) festgehalten.

Firmenich lehrte als ordentlicher Honorarprofessor an der Universität Bonn. Der aus altkölnischem Geschlecht hervorgegangene Gelehrte hat ungeachtet mancher Enttäuschung nicht aufgehört, in selbstlosester Weise ausschließlich der Wissenschaft zu leben. Persönlich anspruchslos und bescheiden trat er allen, die ihn um Auskunft über altrheinische Kunst baten — und das waren nicht wenige — mit seltener Güte und Liberalität entgegen. Ein Gelehrter von altem Schlage, ein Mensch von kindhaft ungebrochenem Wesen ist mit Eduard Firmenich-Richartz in diesem für die Geschichte seiner heißgeliebten rheinischen Heimat verhängnisvollen Sommer 1923 dahingegangen.

C.

* * *

An Stelle des verstorbenen Geheimrat Dr. Woldemar von Seidlitz wurde gelegentlich der letzten Sitzung des Verwaltungsrates des Germanischen Museums Prof. Dr. R. Graul, Direktor des Kunstgewerbe-Museums in Leipzig, in den Verwaltungsrat gewählt.

Neue Bücher und Zeitschriften

Alfred Rohde, Die Geschichte der wissenschaftlichen Instrumente vom Beginn der Renaissance bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Monographien des Kunstgewerbes. XVI. Mit 139 Abbildungen. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Einem der reizvollsten und eigentlich recht wenig bekannten oder bearbeiteten Gebiete des kunstgewerblichen Schaffens ist dieses ausgezeichnete und ergebnisreiche Buch gewidmet, das zum ersten Male einen vortrefflichen Überblick über die künstlerisch verzierten wissenschaftlichen Instrumente des 16.—18. Jahrhunderts bietet. Daß eine Arbeit, wie die vorliegende, jetzt erst erscheint, ist eigentlich seltsam, wenn man bedenkt, daß die Sammler sich schon seit Jahrzehnten mit dem Zusammentragen solcher Instrumente beschäftigten, und daß eine recht reichhaltige ältere Fachliteratur darüber existiert. Die Kollektion Spitzer enthielt eine Reihe schöner Instrumente, sehr ergiebig war die Sammlung Roussel, von der einige besonders bemerkenswerte Stücke in die der Brüder Max und Moritz Rosenheim zu London übergegangen sind und die so überaus wertvolle, nie versiegende Fundgrube für alle Kunstforscher, die Sammlung des liebenswürdigen Herrn Dr. Albert Figdor in Wien, die der Verfasser auch gründlich benutzt hat, ist besonders reich an qualitativ hochstehenden Exemplaren.

Die Ausbeute wäre noch ergiebiger geworden, wenn der Verfasser die älteren Auktions- und Sammlungskataloge durchgesehen hätte. So enthielt die Sammlung Rolas du Rosay (Leipzig 1863) einen Kompaß aus Elfenbein von Leonhard Miller 1636 (Nr. 768), einen solchen von Hans Tucher (Nr. 769) und Albrecht Karner 1663 (Nr. 770), dann einen vergoldeten Messingkompaß von And. Vogt, einen versilberten von Jean Engelbrecht Beraunensis 1795 (Nr. 776) und eine Sonnenuhr von Josua Habermel.

Im Auktionskatalog der Kollektion Bourgeois Frères (Köln 1900) finden sich vergoldete Kompasse von 1588 von Ulrich Schniep (signiert VS, Nr. 843) und von Georg Zorn, Augsburg 1628 (Nr. 844), aus Elfenbein von Nicolaus Miller 1646 (Nr. 805), aus Messing von Lorenz Graß, Augsburg (Nr. 898) und ein vergoldetes Kanonenvisier mit dem sächsischen Wappen, bezeichnet CTM 1601 (Nr. 851).

Sehr zu bedauern ist es, daß es dem Verfasser nicht vergönnt war, noch bei Lebzeiten der Besitzer die Sammlung der kenntnisreichen und im Erwerben so glücklichen Brüder Max und Moritz Rosenheim zu London zu sehen, die einige Prachtstücke der Kollektion Roussel enthielt und im Mai 1923 bei Sothebys in London versteigert wurde. In der rund 50 Instrumente zählenden einschlägigen Gruppe befanden sich wahre Pracht-

stücke, die leider im Katalog bis auf vier Stück nicht abgebildet wurden. Einen Begriff von der Reichhaltigkeit und Qualität derselben geben die Signaturen der bezeichneten Stücke, die ich hier kurz anführe: Sonnenuhren aus Elfenbein, z. T. bemalt von Hans Tucher, Hans Dreschell in Nürnberg, von Paulus Reinman, Albrecht Karner (1667) und Bloud von Dieppe, dann aus vergoldetes Bronze von Chr. Schiesler (1555 und 1580) M. P. (M. Parman; 1595 und 1599). Alexius Schniep-Wien, Lorenz Graßl, Krigner von Marienburg, Nic. Rugendas, Jos. Willebrand, Joh. Erasmus Baumgartinger zu Mergentheim, J. C. Rosenthal (1717), Christoph Scherr-Augsburg, Butterfild, Chapetot, J. G. Kleininger, D. Beringer, Udalrich Klieber, Augsburg (1590), Christian Boyling (1675), E. Habermel, Leonard d'Améry, Henry Robert, S. Adams (London).

Einzelne dieser Instrumente sind übrigens schon im Katalog der Exibitition of early german Art (1906) des Burlington Fine Arts Club beschrieben; außerdem enthielt diese Ausstellung auch andere einschlägige Werke aus englischem Privatbesitz.

Das große czechische Konversationslexikon von Otto-Prag, ist im Druck gründlich auf S. 18, Anm. 1, verunglückt. Das richtige Zitat lautet „Ottuv slovnik naučny". Auf S. 22 wird nach Doppelmayr bemerkt, daß die Kompaßmacher im Jahre 1510 sich bemühten, zünftig zu werden, was ihnen allerdings nicht glückte. Hierzu ist noch eine interessante Stelle aus den Nürnberger Ratserläßen vom 20. März 1544 (Hampe, Ratserläße I, 2808) beizuziehen: „Dem welschen paumeister auf sein bericht wider anzeigen, das Meine Herren ime zu gfallen, wiewohl es sonst wider die ordnung, in heusern zu arbeiten, der ührlein compaß und instrument halben, dieselben aufs kupfer vergulden ze lassen, umbsehen thun wöllen, doch das er nit messing darzu geprauchen sol."

Spaniens Anteil an der Herstellung solcher Instrumente wird nicht erwähnt, doch müssen auch hier ganz tüchtige Meister gearbeitet haben, das beweist ein Kompaß mit Sonnenuhr in der zu Anfang des 19. Jahrhunderts zusammengebrachten Sammlung des Baron Dietrich zu Schloß Feistritz in Niederösterreich, die später an dessen Schwiegersohn, den Fürsten Sulkowski, überging — aus demselben Schloß stammt die herrliche Sulkowskische Waffensammlung des Germanischen Museums — und die die Signatur: Alexandre Pongueta, Madrid 1635, trägt und die mit dieser Kollektion im Herbst 1723 im Wiener Versteigerungsamt „Dorotheum" zur Auktion gelangen wird.

Für die Wiener Instrumentenmacher lassen sich aus den „Quellen zur Geschichte der Stadt Wien", VI., Wien 1900 (Haidecki, Excerpte zur österr. Kunstgesch. aus den Wiener Pfarrmatriken usw.) folgende Ergänzungen geben. Franz Lubach war 1734 bereits tot, da heiratet die Tochter des † kaiserl. Kompaßmachers F. L. (Nr. 8334). Vorher erscheint er 1722 als Zeuge (Nr. 8784). Und 1702 heiratet ein Joh. Simon Lubach röm. k. Maj. mathematischer Hofmechaniker, zu Überlingen am Bodensee geboren (Nr. 7171), der wohl ein Bruder des F. L. war.

Auch in dem inhaltreichen Aufsatze von Albert Ilg „Nachrichten über das Kunstleben am Wiener Hofe im 17. und 18. Jahrhundert" (Mitteilungen des k. k. Österr. Museums N. F. IX, 1894, S. 8), die den Akten des Wiener Obersthofmeisteramtes entnommen sind, findet sich eine Nachricht über Lubach. Maria Magdalena, Witwe des 1726 gestorbenen kaiserl. Kompaß- und mathematischen Instrumentenmachers Franz Lubach, mittellose Mutter von sieben Kindern, bittet 1727, ihr die Besoldung ihres Mannes zu belassen. Derselbe habe 14 Jahre gedient und sich bei einer Reise nach Halbthurn, die er in des Kaisers Diensten getan, eine Krankheit geholt, daran er gestorben. Erhält aus Barmherzigkeit, obwohl das nicht der Brauch, 100 Gulden auf drei Jahre. In der Folge bewarben sich 1727 mehrere Optiker, Mathematiker und Mechaniker, Joh. Textor, Bernhard Pollansky, Martin Lueger und Anton Braun, um die Stelle. Letzteren wählte der Kaiser."

Über einen bei Rohde nicht erwähnten Jodocus Dens „instrumentmacher der mathemat. Künsten, geb. zu Loken in Niederlanden" berichtet gleichfalls Haidecki (Nr. 7795); dieser Dens heiratet im Jahre 1680 zu Wien. Zu der Literaturübersicht ist noch nachzutragen das illustrierte Werk von Joh. Friedr. Penther, Gnomonica fundamentalis et mechanica etc. Augsburg 1794.

Die große Bedeutung der Ornamentstiche für das kunstgewerbliche Schaffen auch auf diesem Gebiet hat A. Rohde richtig betont, aber gerne hätte man es gesehen, wenn er auch den Anteil der Kleinplastiker etwas schärfer dargelegt hätte. So wie die Uhrmacher der Renaissance für ihre verschiedenen Uhrtypen sich von diesen Meistern die gegossenen Teile, die Putten, Hermen, ornamentierte und figurale Friese und Appliquen liefern ließen — besonders die Werkstätte der Kels zu Augsburg war sehr fruchtbar in dieser Hinsicht — so haben auch die Instrumentenmacher für derartiges zierendes Beiwerk sich der Mitarbeit derselben versichert. So enthielt die Sammlung Rosenheim eine runde Sonnenuhr des Chr. Schiesler von 1580, die auf der Rückseite eine in einer Nische stehende Urania in Flachrelief zeigte und sicherlich das Werk eines Augsburger Plakettenmeisters war. E. W. Braun (Troppau).

Genius

Der sechste Band des „Genius" (3. Jahrgang 1921, Herausgeber Heise, Pinthus und Mardersteig, Verlag Kurt Wolff, München) bestätigt wieder die frühere Freude an dieser Zeitschrift durch die mustergültige Aufmachung und die gute Auswahl der Beiträge.

Zwei liebevolle Würdigungen der Kunst Franz Marcs von Kurt Karl Eberlein und F. A. Voigt eröffnen den textlichen Teil. Ein Aufsatz von Erich Blomberg über „Junge schwedische Kunst“ befriedigt durch die intensiv künstlerische Einstellung. Hans Tietzes „Denkmalkult“ ist von prinzipieller Bedeutung. Den ästhetischen Reiz des „sensationellen“ „Kruzifixus von Gies“ weiß Carl Georg Heise zum erstenmal erschöpfend darzustellen. Es folgt eine unerbittliche Auseinandersetzung Kanoldts mit dem Geiste San Gimignanos, stilistische Untersuchungen zu demselben Thema von Paul Frankl, eine verständnisvolle Studie Franz Hellens über „Die Zeichnungen Georg Minnes“, dichterisch wiedergegebene Erlebnisse vor drei Bildern August Mackes von Alois Schardt, eine kunstkritische Abhandlung von Ludwig Curtius über „Archaischer Stil“, ein wissenschaftlich ertragvoller Artikel Luschans über „Benin-Altertümer“, ein durch reiches Illustrationsmaterial gestützter Aufsatz von L. de Marsalle über „Kirchners Graphik“, ein Kapitel Ivar Hörhammer über „Die finnische Rya“ mit viel unbekanntem Material über finnische Teppiche und ein anregungsreicher Essay von Sauerlandt über „Rokokoromantik und Porzellankunst“. Man sieht: ein vielseitiges Programm voll bunter Reize.

Diesen Beiträgen aus dem Gebiet der bildenden Kunst folgt ein literarischer Teil in gleicher Qualität mit dem Titel „Dichtung und Menschheit“. Unter ihnen sei besonders hervorgehoben das tiefschürfende, von Wärme erfüllte Bekenntnis René Schickeles „Was ist mit Dostojewski?“, die substanzreichen Erörterungen Oskar Loerkes „Musik und ihr Gegenstand“, Hermann Hesses „Siddhartas Weltleben“ in klassischer Diktion der Sprache und die psychologisch einsichtsvolle Charakterisierung Karl Schefflers durch den frühverstorbenen Rudolf Oldenbourg. Den Schlußstein bildet Carl Georg Heises „Zeitglosse und Beschluß“.

Bildbeigaben bringen einen Originalholzschnitt von Schmitt-Rottluff „Lesender Mann“, eine Originallithographie von Alexander Kanoldt „Klausen“ und etliche Vierfarbendrucke.

Es bleibt zu bedauern, daß diese Zeitschrift voll Verantwortlichkeitsgefühl mit ihrem schönen Streben nach Universalität ihr Erscheinen einstellen muß. Der „Pan“ ist schon lange tot. Nun senkt der kaum zum Dasein erwachte „Genius“ seine Flügel. Armes Deutschland! S. Sch.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Karl Baedeker, Tirol, Vorarlberg und Teile von Salzburg und Kärnten. 37. Aufl. Verlag Karl Baedeker. Leipzig 1923.

Hermann Beenken, Bildwerke Westfalens. (Kunstbücher deutscher Landschaften.) Verlag von Friedrich Cohen. Bonn 1923.

Albert Boeckler, Das Stuttgarter Passionale. Dr. Filser-Verlag. Augsburg und Stuttgart 1923.

Die Bildwerke des deutschen Museums Herausgegeben im Auftrag des Generaldirektors von Theodor Demmler. Bd. I: Die Elfenbeinbildwerke. Bearbeitet von W. F. Volbach. Verlag von Walter de Gruyter & Co. Berlin & Leipzig 1923.

Der Kunstmarkt

Die Sammlung Iklé

Am 18. September findet im Zunfthaus zur Meise in Zürich unter Leitung von Hugo Helbing, München und H. Messikomer, Zürich, die Versteigerung des ersten Teiles der berühmten Textilsammlung Leopold Iklé, St. Gallen, statt. Ihre Entstehung verdankt sie dem Bestreben des tatkräftigen Industriellen, sein Gebiet mit mustergültigen Vorbildern zu versorgen; im Laufe der Zeit machte sich aber neben dem gewerblichen immer mehr das historische Interesse geltend, und der wissenschaftliche Forscher Iklé hinterließ eine Sammlung, die, was Fülle und Qualität der Gegenstände, und auf manchem Gebiete Geschlossenheit der historischen Entwicklung betrifft, die Sammlungen Spengel und Lipperheide weit überragt.

Es ist schwer, in wenigen Worten ein Bild zu geben von den Schätzen an Spitzen, Stickereien, gestickten und gewirkten Bildteppichen, die Iklés Sammeltätigkeit erwarb. Das Gebiet der Nähspitze führt von den frühen italienischen Arbeiten, denen in Zeichnung und vollkommener Harmonie in Form und Technik wohl wenig gleichzustellen ist, zu den Spitzen Venedigs. Hier ist der Besatz einer Alba mit Goldfond ein Unikum. Wir sehen dann, wie Frankreich zu Beginn des 18. Jahrhunderts die führende Rolle übernimmt, bis dann in den Alençonspitzen des Louis-Seize die Entwicklung ausklingt. Ebenso ist die Klöppelspitze in ihren schönsten Erzeugnissen aus dem Italien und Flandern des 16.—18. Jahrhunderts in einer wohl bisher noch nie auf den Markt gekommenen Reichhaltigkeit vertreten. Eine besondere Neigung des Sammlers suchte jene Gebilde, die sich bemühen, mit der kostbaren Spitze in Wettbewerb zu treten, z. B. das Filet, die Stickereien auf Buratto und Tüll oder die in Deutschland im 16. Jahrhundert gefertigten Musselinstickereien, die sog. „dentelles de Saxe“.

Das weite Gebiet der Stickerei nimmt in dieser Sammlung eine dominierende Stellung ein. Die in Betracht kommenden Länder sind mit charakteristischen, schönen, oft darf man sagen mit außerordentlichen Stücken vertreten. Die Schweiz unter anderem mit einer stattlichen Reihe jener köstlichen Leinendecken des 16. und 17. Jahrhunderts, die früher wenig beachtet, heute als Werke wahrer Volkskunst sehr gesucht sind.

Immer wieder entzückt an Decken, Kissenbezügen und Streifen die unerreicht schöne Ornamentik der italienischen Renaissance. Ein ganz besonderes Stück ist eine blauseidene Decke (Italien, um 1500), deren Bordüre in Ovalfeldern die Darstellung eines römischen Triumphzugs zeigt. Aus Deutschland stammen die meisten der reizvollen Stickmustertücher. Es ist ebenso wie Frankreich, Tirol, Ungarn, der Balkan, Persien und China in dieser Sammlung vertreten. Von Iklés ethnographischem Interesse zeugt auch, daß er Kostüme und Trachtenstücke erworben hat.

Diese profanen Arbeiten werden noch übertroffen von jenen Gegenständen, die zu kirchlichem Gebrauch bestimmt waren. Der größte Schatz unter den liturgischen Gewändern ist der zwölfteilige Meßornat (Spanien, 16. Jahrh.), der aus dem Escorial stammt und dessen in der edlen Technik des or nué ausgeführten Bilder Darstellungen aus dem Leben Christi enthalten. Unter den Gewandteilen überwiegen die in Stickerei ausgeführten, doch finden sich hier auch prachtvoll gewebte Borten sienesischer, florentinischer und kölnischer Herkunft. Eine Perle der Sammlung ist eine Leinendecke mit farbiger Seide und Gold bestickt (Spanien, 16. Jahrh.), mit der Anbetung der heiligen drei Könige.

Noch als eine Steigerung der Sammlung erscheint das dritte Hauptgebiet dieser Sammlung: die gewirkten und gestickten Bildteppiche. Hier hat Iklé mit prohetischem Blick den besonderen Reiz der frühen deutschen Arbeiten erkannt. Das älteste Stück ist das prachtvolle Antependium mit der Krönung der Jungfrau und Heiligen (Mitteldeutschland, 15. Jahrh.), das aus dem Kloster Fulda stammt. Aus der Sammlung Lipperheide erwarb Iklé das Antependium mit sechs Darstellungen aus dem Marienleben, das nach der neuesten Forschung schwäbisch (letztes Viertel des 15. Jahrh.) ist. Noch dem 15. Jahrhundert gehört ein elsässischer Teppich mit der Beweinung Christi an. Die anderen Wirkteppiche sind ausgezeichnete deutsche und schweizer Arbeiten aus dem 16. Jahrhundert. Hochbedeutsam sind die beiden Wandteppiche mit der Vermählung Marias mit Joseph und der Beschneidung Christi nach den Holzschnitten aus Dürers Marienleben, in den Niederlanden, wahrscheinlich in Brüssel im 16. Jahrhundert gewirkt. Unter den gestickten Bildteppichen befinden sich hervorragende süddeutsche und schweizer Arbeiten, z. B. das ebenfalls aus der Sammlung Lipperheide stammende Antependium, Anna selbdritt mit Heiligen, Schule des Meisters von Meßkirch 1588. Drei Arbeiten französischen Ursprungs in petit point schließen sich hier an. Auch an kleineren gestickten Bildern und Wappen ist die Sammlung reich.

Keineswegs ist mit diesen Hinweisen der Reichtum der Sammlung auch nur annähernd gekennzeichnet. Es ist nur versucht worden aufzuzeigen, daß mit dieser Auktion Gegenstände von erlesener Schönheit und größter Seltenheit auf den Markt kommen. Der zweibändige Katalog (Text- und Tafelband) mit 151 Abbildungen in Tiefdruck und zwei Abbildungen in Dreifarbendruck ist durch die Firma H. Messikommer, Zürich, Sonnenquai, zum Preise von 25 Goldmark (zu berechnen nach dem Goldankaufspreis der Reichsbank), Textband allein zum Preise von 1 Goldmark zu beziehen. Jede weitere Auskunft erteilt die Auktionsleitung Hugo Helbing, München, Liebigstr. 21 und H. Messikommer, Zürich, Sonnenquai. r.

Neue Kataloge

Kunsthaus, Zürich. 5.—19. August 1923: Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins. — Der Katalog zählt 199 Werke auf. Neben den bekannten Schweizer Künstlern wie Amiet, Barraud, A. und G. Giacometti, Kreidolf, C. Th. Meyer usw. sind viele weniger bekannte vertreten. -s-

Erscheinungstermin

Heft **17**	6. September
„ **18**	20. September
„ **19**	4. Oktober

Redaktionsschluß

Heft **17**	30. August
„ **18**	13. September
„ **19**	27. September

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: i. V. Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Str. 48 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grüangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Murillo-Bilder der Sammlung Eugen Boross in Larchmond (New York)

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von GABRIEL v. TÉREY*

Die Kriegsjahre, besonders die darauf folgenden haben die Tätigkeit der Sammler von Kunstwerken in Amerika beschleunigt. Das immer ärmer werdende Europa liefert nach dem neuen Weltteil fortwährend wertvolles, neues Material. In nicht geringem Maße England, das von hohen Steuern bedrückt wird. Vornehme Familien, die bis jetzt ihre ererbten Kunstschätze sorgfältig hüten konnten, sind gezwungen, sich von ihnen zu trennen. So sind eine Reihe von neuen Sammlungen entstanden, die mit den alten die Konkurrenz aufnehmen wollen. Die bis jetzt wenig bekannte Sammlung von Gemälden alter Meister des Herrn Boross, vereint in seiner schönen, am Meere gelegenen Behausung in Larchmond bei New York, ist keineswegs neuen Ursprungs, sondern eine vorkriegszeitliche, die aber in den letzten Jahren durch glückliche Ankäufe besonders bereichert worden ist. Als die materiellen Quellen der letzten Jahre für Anschaffungen von Kunstwerken auch in Ungarn zu versiegen begannen, schenkte Herr Boross aus seiner Sammlung dem Museum der bildenden Künste in Budapest sechs sehr wertvolle Bilder alter Meister. Diese noble Geste des freigebigen Spenders hat in seinem früheren Vaterlande Ungarn überall Freude, Anerkennung und aufrichtige Dankbarkeit ausgelöst. Möge dieses Beispiel bald auch durch einheimische Sammler befolgt werden, durch solche, denen die Mittel gewiß im hohen Grade zur Verfügung stehen.

Die Sammlung Boross ist vielseitig. Sie umfaßt zumeist Werke des 17. Jahrhunderts: Spanier, Italiener, Holländer, Vlamen und einige Stücke der englischen Schulen des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, darunter das interessante Porträt des Mr. Wright von George Morland. Mit Vorliebe sammelt Herr Boross Porträts. Erst jüngsthin gelangte in seinen Besitz ein wundervolles männliches Bildnis, welches die einen dem Stefan von Calcar, die anderen Cariani oder Giulio Campi zuweisen wollen. Ausgezeichnet sind die holländischen Porträtmaler in seiner Sammlung vertreten: Flinck mit drei Bildnissen, Ceulen, Ravenstein, Honthorst und Adriaen Hannemann mit einer Porträtgruppe. Unter den Vlamen seien das vornehme Porträt von Thys erwähnt, unter den Italienern die Bildnisse des Jacopo Bassano, Tiberio Tinelli und Salviati genannt. Besondere Freude bekundete Herr Boross im Sammeln von Werken namhafter spanischer Maler des 17. Jahrhunderts. Aus der einschlägigen Literatur sind besonders zwei Bilder seiner Kollektion bekannt: die mit der Signatur versehene Anbetung der heil. drei Könige des unter Grecos Einwirkung stehenden Toledaners Luis Tristan, besonders aber das grandiose Altarbild von Juan Carreño de Miranda mit Santiago di Compostela in der Maurenschlacht[1] (signiert und datiert 1664), welches Herr Boross 1921 dem Museum der bildenden Künste in Budapest verehrte[2].

---

[1] Die genannten Bilder von Tristan und Carreño wurden von August L. Mayer in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1920 auf Tafel 15 veröffentlicht.

[2] Außer dem Carreño schenkte Herr Boross dem Museum noch folgende fünf Bilder: Andrea Schiavone, Christus auf dem Wege nach Golgatha; Sebastiano Ricci, Anbetung der heil. Dreikönige; Alonso Miguel de Tobar, Der heil. Joseph mit dem Christuskinde; Englischer (?) Nachfolger des Anthonie van Dyck, Reiterbildnis und John Zoffany, David Garrick und Mrs. Cibbers in den Titelrollen von Otways Stück „Venice preserved or a plot discovered" (reproduziert in einem schönen Mezzotintostück von James Mac Ardell, London 1764, vgl. J. C. Smith, British Mezzotinto Portraits, Bd. II, S. 864, Nr. 80). Durch die gütige Vermittlung des Herrn Boross gelangte das Museum vor kurzem in den Besitz von zwei weiteren ausgezeichneten Bildern, welche Mr. A. L. Nicholson, London, schenkte: Francisco de Herrera d. Ä., Der heil. Joseph mit dem Christuskinde (signiert und datiert 1645) und Andrea Vaccaro, Die musizierende und singende heil. Cäcilie (monogrammiert).

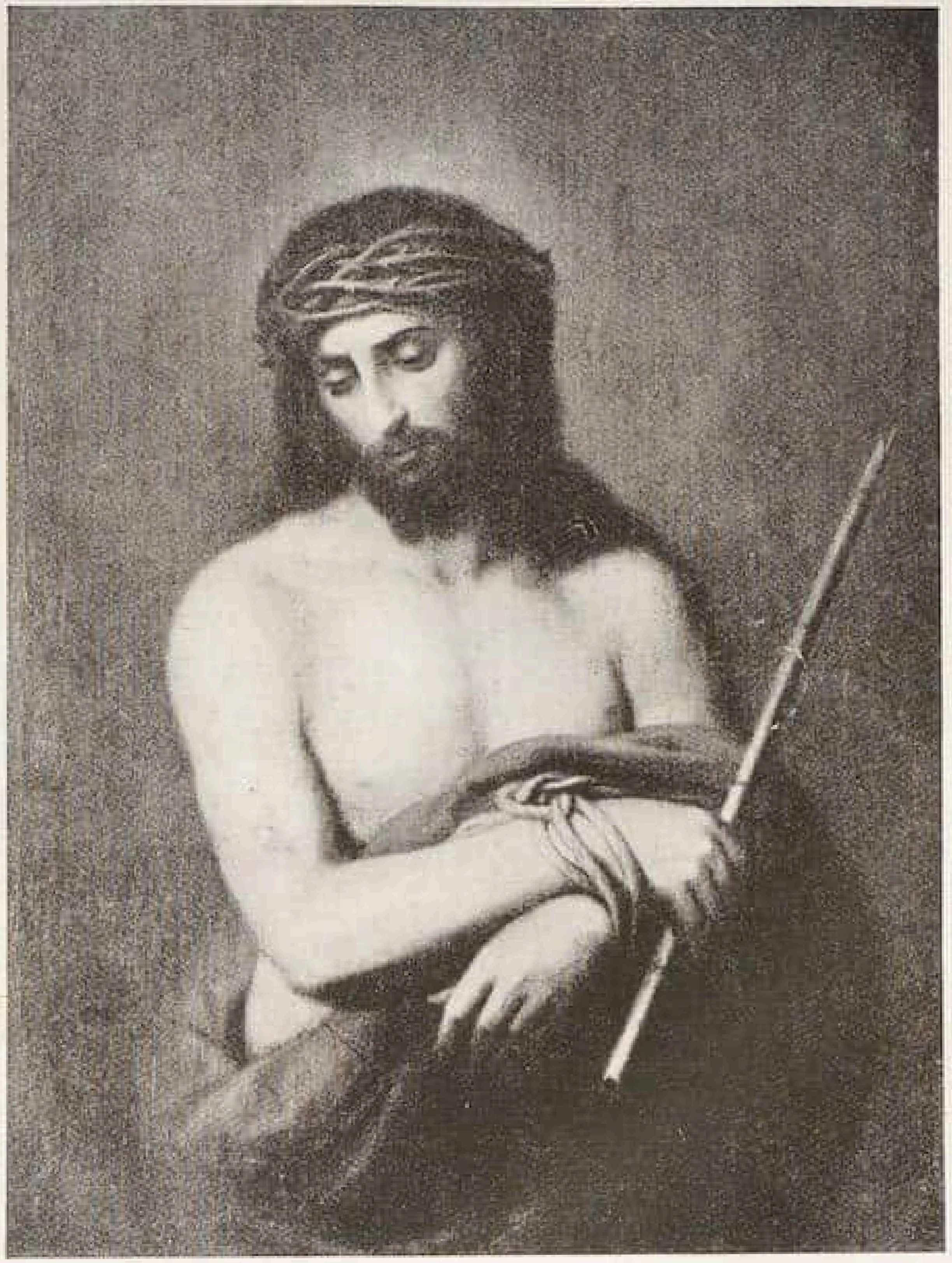
Die Borossſche Sammlung birgt in ſich auch eine ſtattliche Anzahl von remarkablen Bildern von Murillo, auf die wir hier im folgenden hinweiſen möchten. Während etwa vierzig Jahren hat Murillo durch ein reiches und langes künſtleriſches Leben das Chriſtuskind dargeſtellt auf zahlreichen Bildern mit der Maria allein, im Kreiſe der heil. Familie und in Verbindung mit den Heiligen Bernhard, Antonius, Franciscus de Paula, Felix von Caſtulicio uſw. Nur manchmal finden wir das Chriſtuskind ganz allein. Noch als kleines Kind in ganzer Geſtalt auf Wolken ſtehend mit einigen Cherubköpfen erſcheint es als Salvator Mundi (Sevilla, Caridad), bereits einige Jahre älter und entwickelter als guter Hirt oder göttlicher Schäfer. Der Typus des Chriſtuskindes bei Murillo iſt im großen und ganzen ziemlich der gleiche geblieben. Abweichend von dieſem erſcheint der Salvator Mundi auf dem Bilde der Sammlung Boross. Der Kopf iſt viel länglicher, der Blick ernſter. Wir lernen hier einen neuen Typus von Murillo kennen. Der Kopf des Chriſtuskindes auf dem Borossſchen Bilde zeigt aber eime gewiſſe Verwandtſchaft mit dem „heil. Franziskus von Paolo und das Chriſtuskind“ (Edinburgh, Muſeum), gemalt zwiſchen 1660 und 1670. Auch hier erſcheint der Kopf länglich und der Ausdruck ernſt. In dieſer Periode dürfte auch das Borossſche Bild entſtanden ſein. Die würdevolle Haltung des Chriſtusknaben, der bereits im vollen Bewußtſein der kommenden Dinge iſt, ſein ernſter Blick und die verheißungsvolle Bewegung der rechten Hand verleihen dieſem Bilde einen eigentümlichen Reiz und ſichern ihm unter den Werken des Meiſters einen beſonderen Platz.

Auf zwei weiteren Bildern Murillos der Sammlung Boross iſt ebenfalls Chriſtus dargeſtellt, nicht mehr als Kind, ſondern in beiden Fällen mit der Dornenkrone als Ecce Homo. Auf dem einen ſehen wir ihn in Halbfigur mit entblößter Bruſt, übereinander gekreuzten und gebundenen Händen. Die Draperie leiſe an den Leib drückend und mit der Rechten das Schilfrohr haltend, in der Kompoſition ganz übereinſtimmend mit Murillos Ecce Homo-Bildern im Provinzialmuſeum zu Cadix und der Sammlung Cook in Richmond (A. L. Meyer S. 184 u. 185). Sein Blick mit halbgeöffneten Augen iſt nach links unten gerichtet[1]. Auf dem anderen Bilde legte Murillo das Schwergewicht auf die Ausarbeitung des Kopfes, außer dem man nur ein kleines Stück des roten Mantels ſieht In der Auffaſſung entſpricht das Borossſche Bild vollkommen dem zwiſchen 1655 und 1670 entſtandenen Bilde des Prado Muſeums zu Madrid (Nr. 965). Es weicht davon nur in der Art und Weiſe ab wie der Knoten des Mantels gebunden iſt. Während auf dem Madrider Bilde die zwei Endteile des Knotens nach unten ſtehen, iſt auf dem Borossſchen Exemplar das eine Endſtück nach oben, das andere nach unten zu gerichtet. Auf beiden Ecce Homo-Bildern der Sammlung Boross ſehen wir Chriſtus mit ſanftem edlen Ausdruck ohne jegliche Verzerrung des Geſichtes, ruhig und kontemplativ, vor ſich blickend im Bewußtſein der Vollbringung göttlicher Sendung.

Unter den Murillo-Bildern der Sammlung Boross wirkt ganz apart ein längliches Bild (aus der Kollektion A. Martin in England), wohl eine Studie für ein großes Gemälde, welches verloren gegangen iſt und vielleicht zu der Serie mit der Geſchichte aus dem Leben Jakobs gehörte. Landſchaftsbilder als ſolche kennt man von Murillo nicht, die Landſchaft diente ihm ſtets nur als Mittel zum Zweck, ſo auch auf dem Borossſchen Bilde. Hier iſt nicht jene Szene dargeſtellt wie auf Palmu Vecchios poetiſchem Bilde der Dresdner Galerie, wo Jakob die Rahel mit Händedruck und Kuß begrüßt, ſondern der Moment, wie ſich die beiden jungen Leute am Brunnen treffen. Die Handlung vollzieht ſich im Schatten eines großen Baumes, unter welchem der Brunnen zu ſehen iſt. Rechts ſteht Jakob, um mit dem Eimer Waſſer zu ſchöpfen, links angelehnt an den Brunnenrand im Geſpräch mit ihm Rahel, hinter ihr die Schafherde und rückwärts eine weite hügelige Landſchaft mit Ruine. In naiver aber ſympathiſcher Weiſe ſtellte Murillo die beiden jugendlichen Geſtalten dar und ſchildert die Handlung

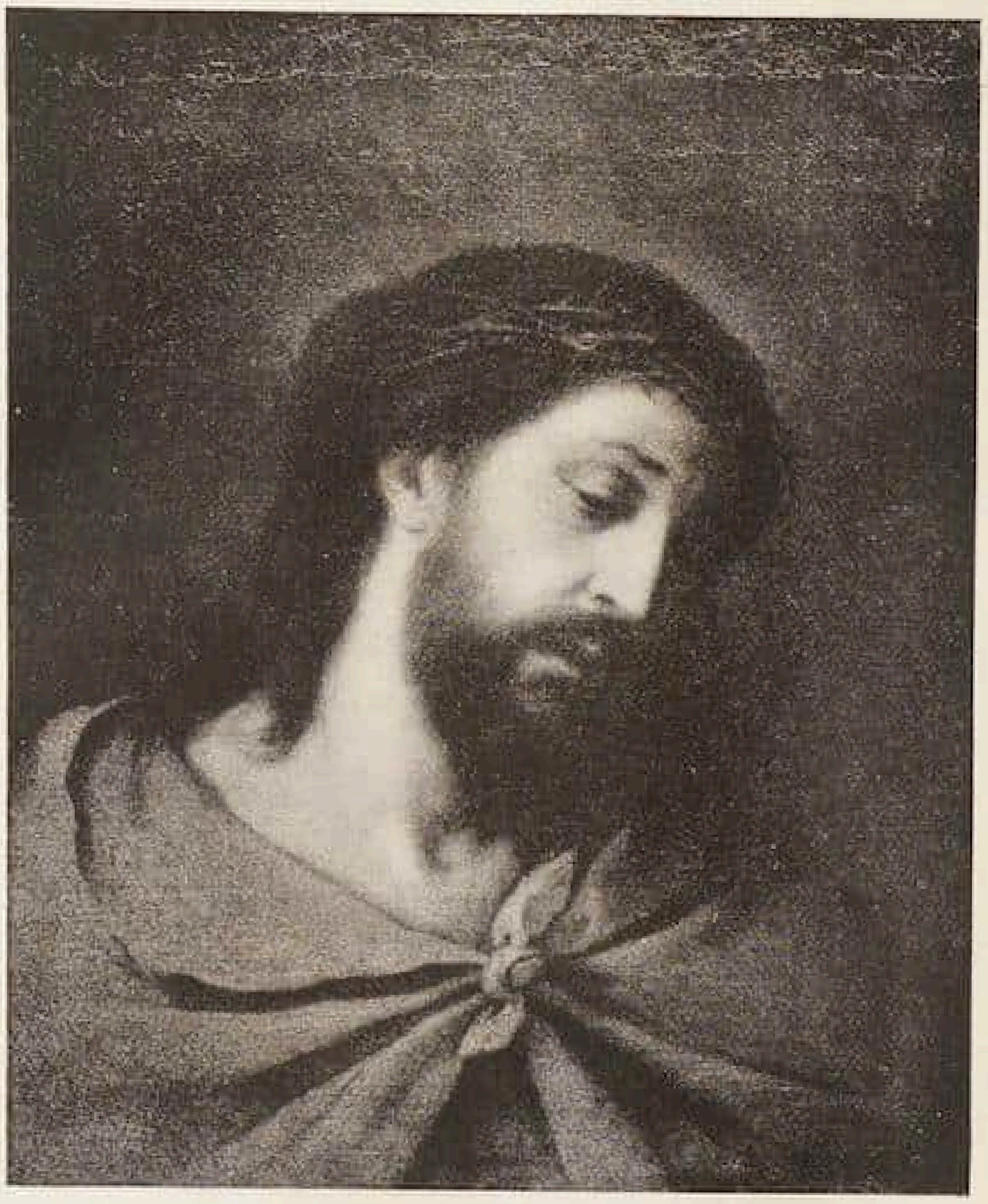
[1] Es dürfte ſich um jenes Bild handeln, welches früher der Ehrich Galleries in New York gehört hat (A. L. Mayer, S. 257).

Salvator Mundi.



Ecce Homo.

Murillo.



Murillo. Ecce Homo.

Murillo. Jakob und Rahel am Brunnen.

direkt im Anschluß an die Worte des Alten Testaments: „Denn von dem Brunnen pflegten sie die Pferde zu tränken, und lag ein großer Stein vor dem Loch des Brunnens. Und sie pflegten daselbst zu versammeln, und den Stein von dem Brunnenloch zu wälzen, und die Schafe zu tränken, und taten alsdann den Stein wieder vor das Loch an seine Stelle.“ Wie streng sich Murillo an dies Bibelwort gehalten, ist auch durch die Betonung des großen Steines ersichtlich. Die Landschaft selbst ist in rötlichbraunen Tönen gehalten, reiche starke Schatten und mildes Licht, herbstliche Stimmung und warme sonnige Atmosphäre. Der Baum in braun. Zu der Harmonie des Bildes tragen noch die sanften Farben der Kleidung der Figuren bei.

Die Glanzstücke Murilloscher Kunst der Sammlung Boross bilden zwei ausgezeichnete Bildnisse edler Spanier. Während vom Meister religiöse Bilder in großer Menge vorhanden sind, ist die Zahl der Porträts, die wir von ihm kennen, nur beschränkt. Sie fallen zumeist in die drei letzten Jahrzehnte seiner Schaffensperiode und sind etwa zwischen 1645 und 1680 entstanden. Er porträtierte mit Vorliebe Männer. Zumeist schuf er Brustbilder, daneben auch einige Bilder mit lebensgroßen Gestalten, gelegentlich malte er auch Gruppen von Porträts, so z. B. auf seinen religiösen Bildern: Die Purisima mit verehrenden Gläubigen (Paris, Louvre) und die Madonna mit dem Christuskind, an Pilger Brot verteilend (Budapest, Museum[1]). Nur in seltenen Fällen scheint er Frauen porträtiert zu haben. Eigentlich kommt hier nur ein, allerdings edles Bildnis in Betracht, das die Doña Juana Eminente (Philadelphia, Koll. Johnson) darstellen soll. Das Bildnis der Madre Francisca Dorotea Villalda (Sevilla, Kathedrale) ist erst nach dem Tode der Dargestellten entstanden, und das im Museum zu Nantes aufbewahrte, unerfreuliche weibliche Bildnis kann kaum als Porträt im eigenen Sinne aufgefaßt werden.

Die Bildnisse der Sammlung Boross ergänzen in willkommener Weise unsere Kenntnis von Murillo als Porträtmaler und bereichern das Oeuvre des Meisters um zwei sehr bemerkenswerte Stücke, die jeder ernsten und vornehmen Sammlung nur zur Ehre gereichen können. Das Brustbild eines Mannes erwarb der gegenwärtige glückliche Besitzer vorigen Herbst in London und erkannte darin ein Originalwerk Murillos, was auch August L. Mayer anläßlich eines Aufenthaltes in diesem Jahre in Amerika vollauf bestätigte. Er datiert dasselbe etwa nach 1660, so daß es ungefähr in derselben Zeit wie das Rundbild eines Edelmannes (Paris, Louvre) gemalt sein dürfte. Das Borossche Bildnis zeigt die energischen Züge eines Mannes in mittleren Jahren mit ausrasiertem Bart. Die dunkle Masse des Haupthaares und der Gewandung kontrastiert straff mit dem Inkarnat und dem weißen Kragen. Das Gesicht ist etwas voll und kräftig, der Blick faszinierend und lebendig.

Von noch größerem Reiz und Bedeutung, ein wahres Galeriestück, ist das andere Bildnis Murillos der Sammlung Boross. Hier haben wir es mit einem imposanten lebensgroßen Porträt eines wahrhaft vornehm aussehenden Mannes zu tun, wie wir es von anderen Werken Murillos gewohnt sind. Seine lebensgroßen Porträts in ganzer, stehender Gestalt sind äußerst selten. Die Sammlung A. de Beruete in Madrid bewahrt das des Santiagoritters Enriquez — wohl das früheste Bild dieser Art —, die des Lord Northbrook (London), das des Don Andrés de Andrady y Col, die des Marquesa de la Creta (Mallorca), den sogenannten Juden, die des Herzogs von Alba (Madrid), das des Don Gabriel Estéban Murillo. Diesen reiht sich das Bildnis eines vornehmen Mannes an, das früher bei Julius Böhler war und nachher in den Besitz von François Kleinberger gelangte[2]. Gleich dem Borosschen Brustbild ist auch das dieser Sammlung angehörige

[1] Auf dem Budapester Bilde (Nr. 304) sieht man unter dem Dargestellten links das Bildnis des Don Justino de Neve, Kanonikus der Kathedrale von Sevilla, welcher 1678 das Bild für das Refektorium des Spitals der Venerabilis Sacerdotes derselben Stadt verfertigen ließ. Murillo malte bereits früher, wie Aug. L. Mayer angibt, etwa zwischen 1655 und 1665 das lebensgroße Porträt des Kanonikus, dargestellt in einem Lehnstuhle sitzend, vor ihm am Boden sein Hund (Bowood House, Lord Landsdowne).

[2] Besprochen von Aug. L. Mayer und abgebildet im Burlington Magazine (vol. XXIV, S. 231).

Porträt eines vornehmen, stehenden Mannes in ganzer Figur bis jetzt — unseres Wissens — in der einschlägigen Literatur noch nicht besprochen. Es war, wie uns gütigst mitgeteilt wird, in London im Burlington House (1893, Nr. 107), sodann in der New Gallery (1895, Nr. 32) und auf der spanischen Ausstellung alter Meister in den Grafton Galleries (1913—1914, Nr. 71) als Leihgabe von W. G. Rawlinson ausgestellt. August L. Mayer kennt das Bild seit mehr als zehn Jahren und datiert es zwischen 1650—1660. Es entstammt derselben Zeit wie das Kleinbergersche Bild. Das Milieu, in welchem Murillo den Dargestellten malte, ist dasselbe wie auf den Bildern von Northbrook und Kleinberger: auf einer Terrasse mit Säule und Balustrade im Hintergrunde. Auf letzterem Bilde und auf dem Borossschen hält jedesmal der Dargestellte in der rechten Hand einen Handschuh. Das Kostüm ist auf beiden Bildern ähnlich: Kniehosen, Wams, Mantel und Kragen, letzterer auf dem Boross-Bilde groß, die Schultern bedeckend, auf dem Kleinbergerschen Gemälde dagegen ganz klein und vom Halse abstehend. Stark kontrastierend zu der dunklen Kleidung wirken die weißen Strümpfe, Kragen und Hemdärmel. Imposant steht der vornehme Mann, dessen Namen wir nicht kennen, da, in natürlicher, wohlgezwungener Stellung mit leise geöffnetem Mund, geradeaus schauend mit gütigem Blick. Echt spanische Grandezza spricht aus ihm[1].

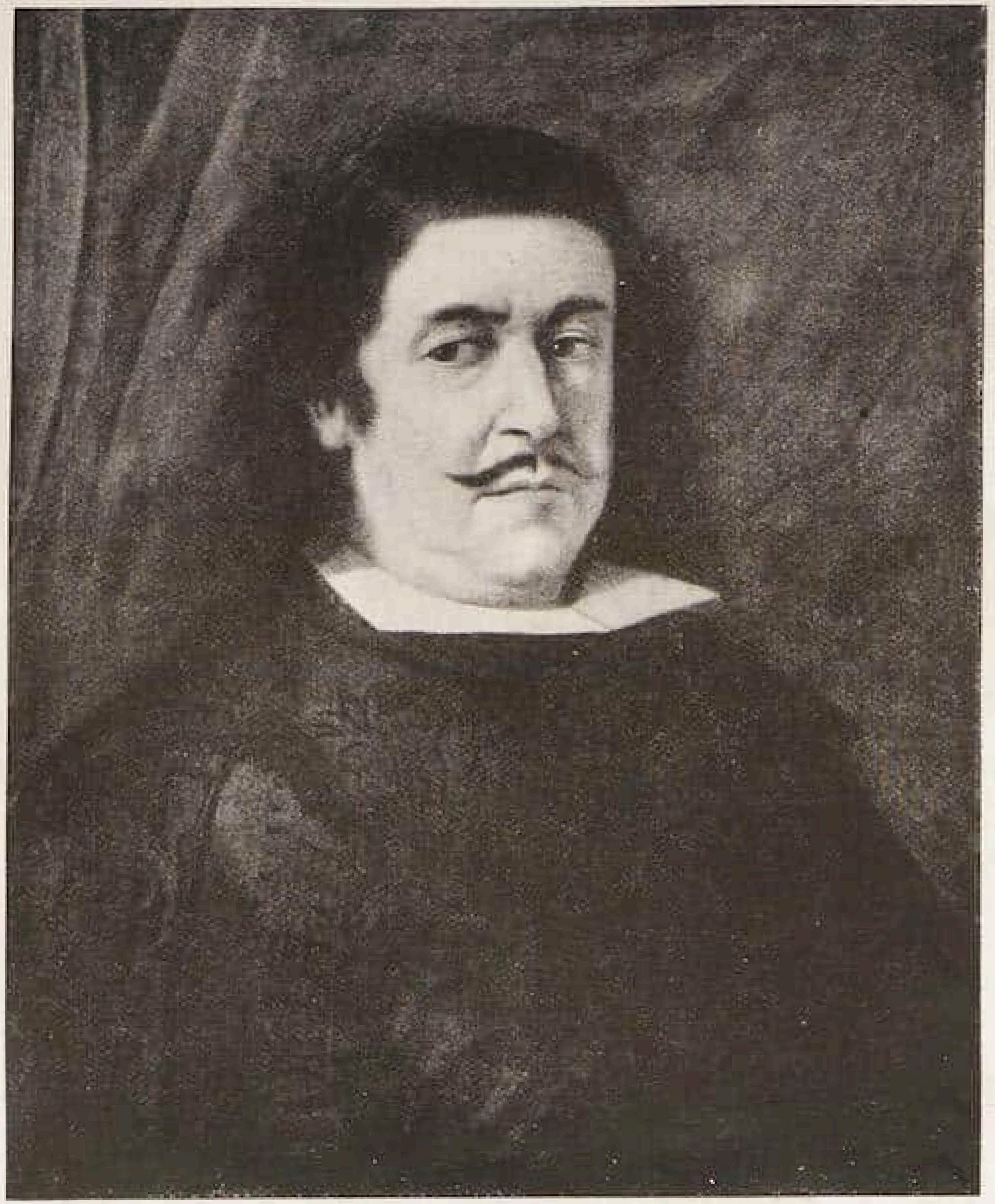
[1] Die Sammlung Boross weist zwei weitere spanische Bilder auf, die mit Murillos Namen in Verbindung stehen, die jedoch kaum von diesem Meister herrühren. Das eine ist eine „Purisima", allerdings nur ein Brustbild der Maria, die in Ekstase verzückt, himmelwärts blickt. In breiten Massen fällt das üppige blonde Haar über die Schultern herab und bedeckt einen Teil des weißen Kleides und des darüber gelegten Mantels, welchen sie mit übereinander gefalteten Händen an die Brust drückt, in ähnlicher Weise wie auf der „Purisima" der Kapuziner im Museum zu Sevilla. Der Kopf zeigt verwandte Züge mit der „Unbefleckten Empfängnis" im Dorchester House in London, die Aug. L. Mayer unter den dem Murillo zugewiesenen Werken aufzählt. Auf beiden Bildern findet sich um den Kopf ein Sternenkranz, wie wir ihm auf Purisima-Bildern der panischen Kunst öfters begegnen.

Das andere Bild der Sammlung Boross, welches Valerian von Loga dem Murillo zuwies, ist nach der Ansicht August L. Mayers, welcher es in seinem Murillo-Bande abbildet, ein Werk des Pablo Legote und stellt den heil. Stefanus dar.

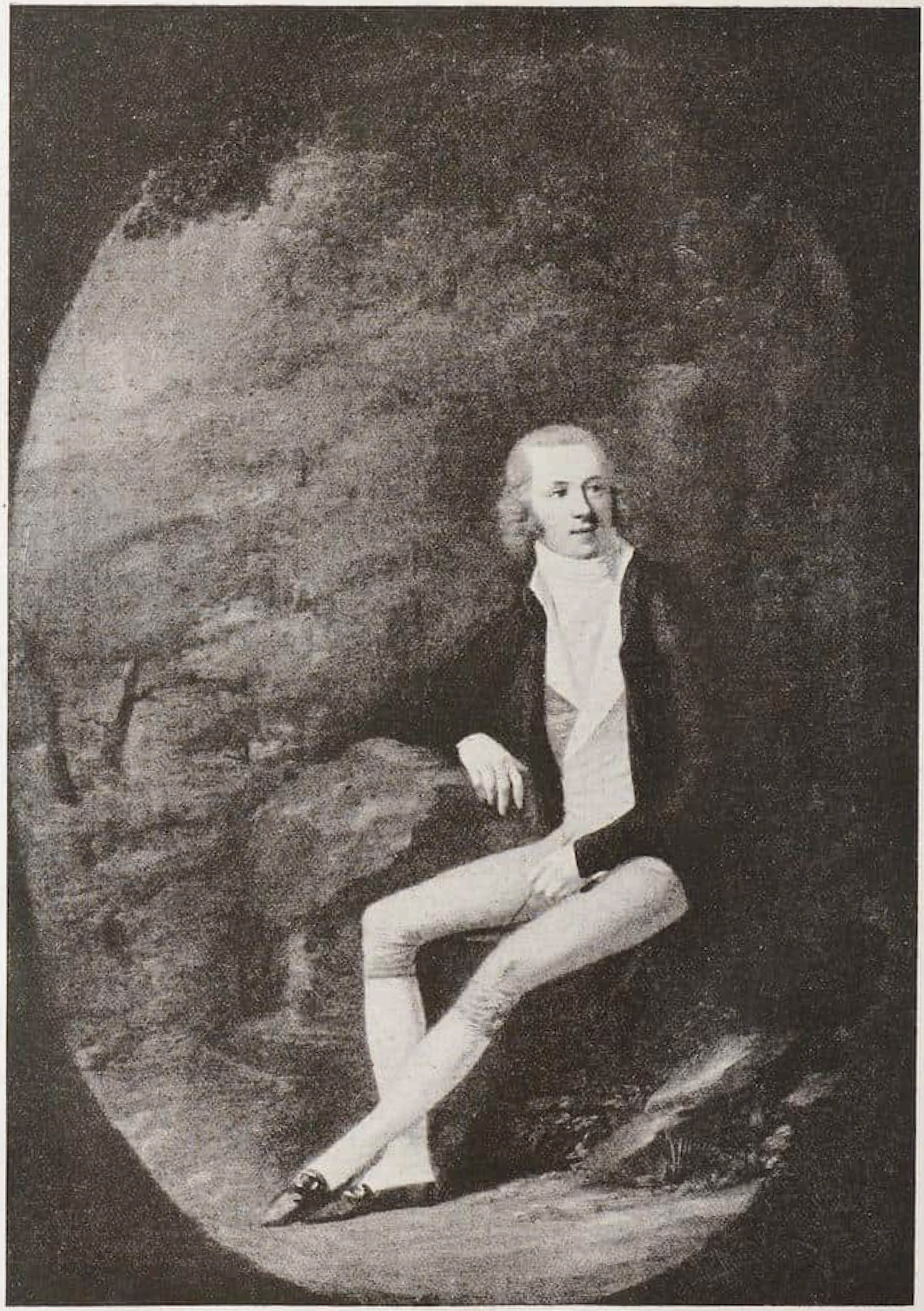
Ein unbekanntes Bildnis von Friedrich August Tischbein

Mit einer Tafel / Von GEORG BIERMANN

In dem Dreigestirn deutscher Porträtmaler des 18. Jahrhunderts, umschrieben durch die Namen Ziesenis, Graff und Fr. Aug. Tischbein, verkörpert sich auf dem Gebiet der Malerei sicher am sinnfälligsten das starke Können einer deutschen Kunstepoche, für die gedankenlos übernommenes Urteil noch bis vor einem Jahrzehnt nur den Hinweis auf die angebliche Abhängigkeit von fremdem Vorbild bereit hielt. Heute ist längst bekannt, wie wenig im Grunde diese Einstellung berechtigt war und daß — einerlei, um welche Nation es sich im Zeitalter des Barock und Rokoko auch handeln mag — nie von Abhängigkeit, sondern höchstens von dem für Europa Geltung habenden gleichförmigen Geschmack der Mode gesprochen werden darf. Zersplittert sich auch in dem durch hundert kleine Fürstenhöfe beglückten Deutschland des 18. Jahrhunderts — im Gegensatz zu dem Frankreich der gleichen Zeit, dessen künstlerische Kraft fast allein durch seinen toanngebenden Mittelpunkt Paris gebunden ist — die Energie dieser Zeit in zahllosen und oft entlegenen Einzelleistungen, so ist doch die Gesamtsumme des hier Vollbrachten (nicht nur auf dem Gebiet der Architektur, sondern auch in der Malerei) nicht weniger imposant, und keiner der beispielsweise oben genannten Künstler braucht internationalen Vergleich zu fürchten, am wenigsten Friedrich August Tischbein, der sich



Murillo. Männliche Bildnisse.



Friedrich August Tischbein. Unbekanntes männliches Bildnis. Um 1796.
Vormals bei Paul Bottenwieser, Berlin.

heute immer nachdrücklicher als vollwertigster Repräsentant seiner Epoche und bester Verkörperer jener Kultur erweist, die durch das Zeitalter Karl Augusts und Goethes ihren stärksten geistigen Ausdruck gefunden hat.

Die Neubewertung des malerischen Werkes eines Fr. Aug. Tischbein datiert zuerst von der Leipziger Porträtausstellung 1912 her, die damals von diesem Künstler allein 73 meist bürgerlicher Bildnisse vereinigte, wurde dann aber energisch fortgeführt durch die Darmstädter Jahrhundertausstellung, die in mehreren Sälen 35 Bilder des Malers vereinigte, darunter die berühmten höfischen Porträts aus Arolsen, Weimar und Dessau, die damals zum erstenmal der Öffentlichkeit gezeigt wurden und seither vor allem für die Wertung der Tischbeinschen Kunst bestimmend gewesen sind. Denn darüber kann heute ein Zweifel kaum noch bestehen, daß gerade Friedr. August in erster Linie dem höfischen Porträt das Beste seiner künstlerischen Kraft vermittelte und daß den auf diesem Gebiet geschaffenen großen repräsentativen Bildern gegenüber das bürgerliche Bildnis meist ein wenig zurücktritt, obwohl es auch da an Stücken von wahrhaft großem Wurf nicht fehlt. Auch ist er auf seinem Gebiet — zum mindesten für die norddeutsche Malerei um die Wende des 18. Jahrhunderts — der erste sogenannte Hofmaler deutscher Herkunft, der diesem Stand seine lakaienhafte Abhängigkeit von der Laune fürstlicher Gnaden genommen und ihm die weltmännische Bedeutung kraft seiner Persönlichkeit errungen hat, die ähnlich kein deutscher Hofmaler der Epoche besessen hat.

Wird man aber eines Tages das heute erst oberflächlich gesichtete Werk eines F. A. Tischbein beinahe lückenlos beisammenhaben und ganz frei von den Vorurteilen dieser Zeit, einmal in der Lage sein, es allein nach der Summe produktiver künstlerischer Leistung zu werten, dann wird man gerade diesem Maler wie manchem anderen seiner Epoche auch innerhalb der europäischen Kunstgeschichte die ihm gebührende Stellung zugestehen müssen. Denn die hundert und mehr Bilder, die man bisher von ihm kennt oder die quellengemäß nachweisbar sind (deren Zusammenstellung z. B. Adolf Stoll in der Neuausgabe der Aufzeichnungen einer Caroline Tischbein unternimmt, über die an anderer Stelle gesprochen wurde, siehe Cicerone, Heft 13), stellen nur einen Teil dieses imposanten Oeuvres dar, von dem allein noch in Holland aus den Jahren des dortigen Aufenthaltes Dutzende unbekannt gebliebene Bildnisse vorhanden sein müssen. Und daß es auch in Deutschland noch manchen unbekannten Fr. Aug. Tischbein zu entdecken gibt, konnte der Verfasser dieser Zeilen mehr als einmal an Hand von Tatsachen feststellen. So besaß kürzlich noch Paul Bottenwieser-Berlin das hier erstmalig veröffentlichte, kleinformatige männliche Bildnis, das nach Auffassung und rein malerischer Behandlung so unzweideutig die Urheberschaft eines Friedr. August Tischbein erhärtet, daß jeder Zweifel ausgeschlossen erscheint. Typisch auch hier vor allem die Verbindung von Porträt und Landschaft, die zumal für die höfischen Bildnisse Tischbeins ungemein charakteristisch ist. Sind über den Dargestellten und die Provenienz des Bildes nicht einmal Vermutungen möglich, so möchte man das Stück zeitlich der zweiten Epoche des Meisters zuweisen, die die Jahre 1795—1800 umfaßt und durch die Stationen Dessau, Berlin, Weimar, Jena gekennzeichnet ist. Mit den großen repräsentativen Schöpfungen dieser Zeit ist das kleine feine Bild, das beinahe miniaturhaften Charakter hat und vielleicht deshalb so wenig dekorativ anspricht, hinsichtlich der Komposition und im weichen Fluß der Farben, im Klang des Ganzen und im Detail der Pinselführung vor allem verwandt, und da es offenbar Berliner Privatbesitz entstammt, dürfte immerhin die Vermutung nicht ganz unbegründet sein, das Werk mit jenem Aufenthalt des Künstlers in Berlin in Zusammenhang zu bringen, der im Frühjahr 1796 stattfand und die Folge des an den Dessauer Hofmaler ergangenen Rufes war, die Kronprinzessin Luise und ihre Schwester zu malen.

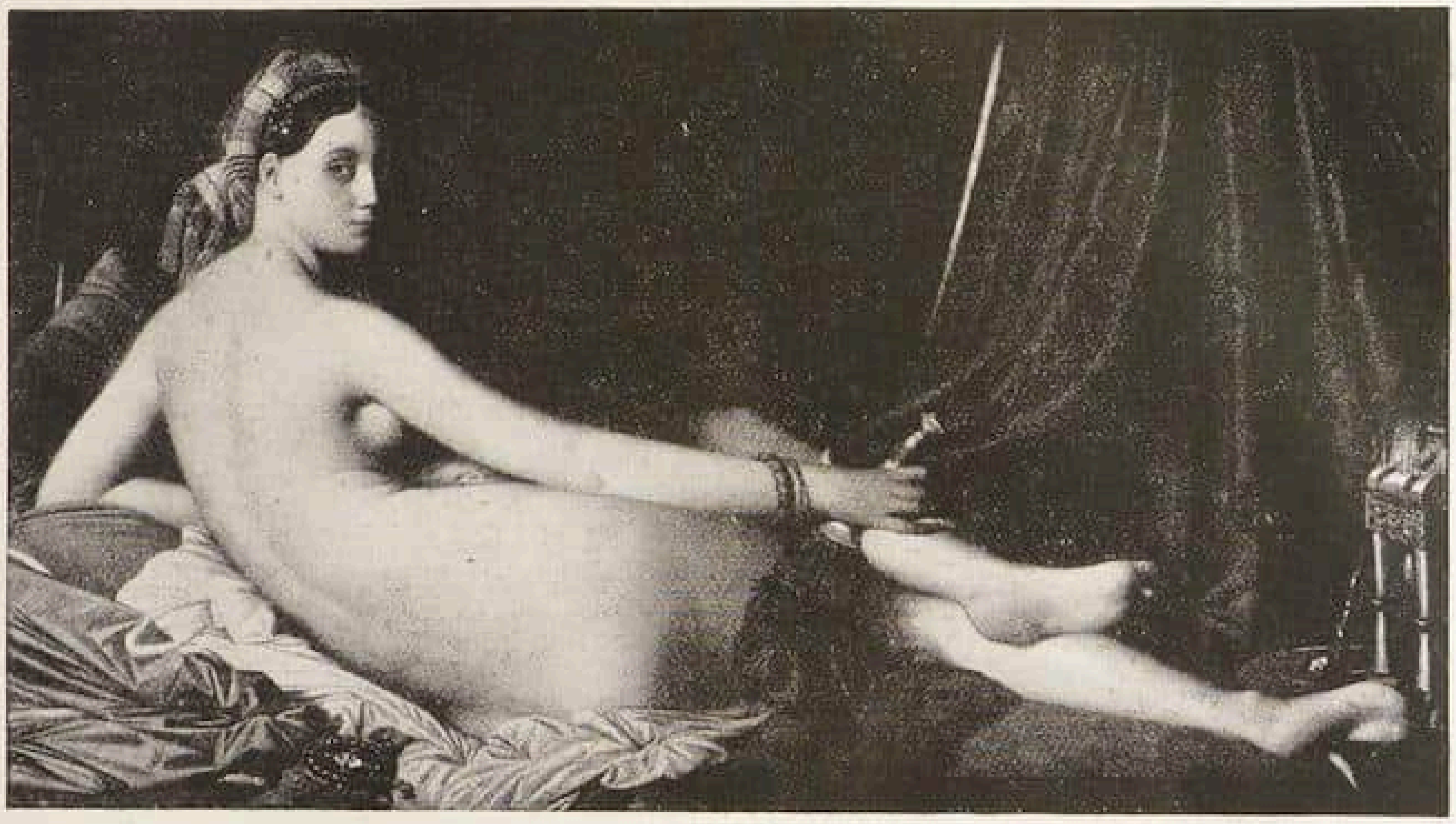
Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867)

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln — *Von ADOLPHE BASLER*

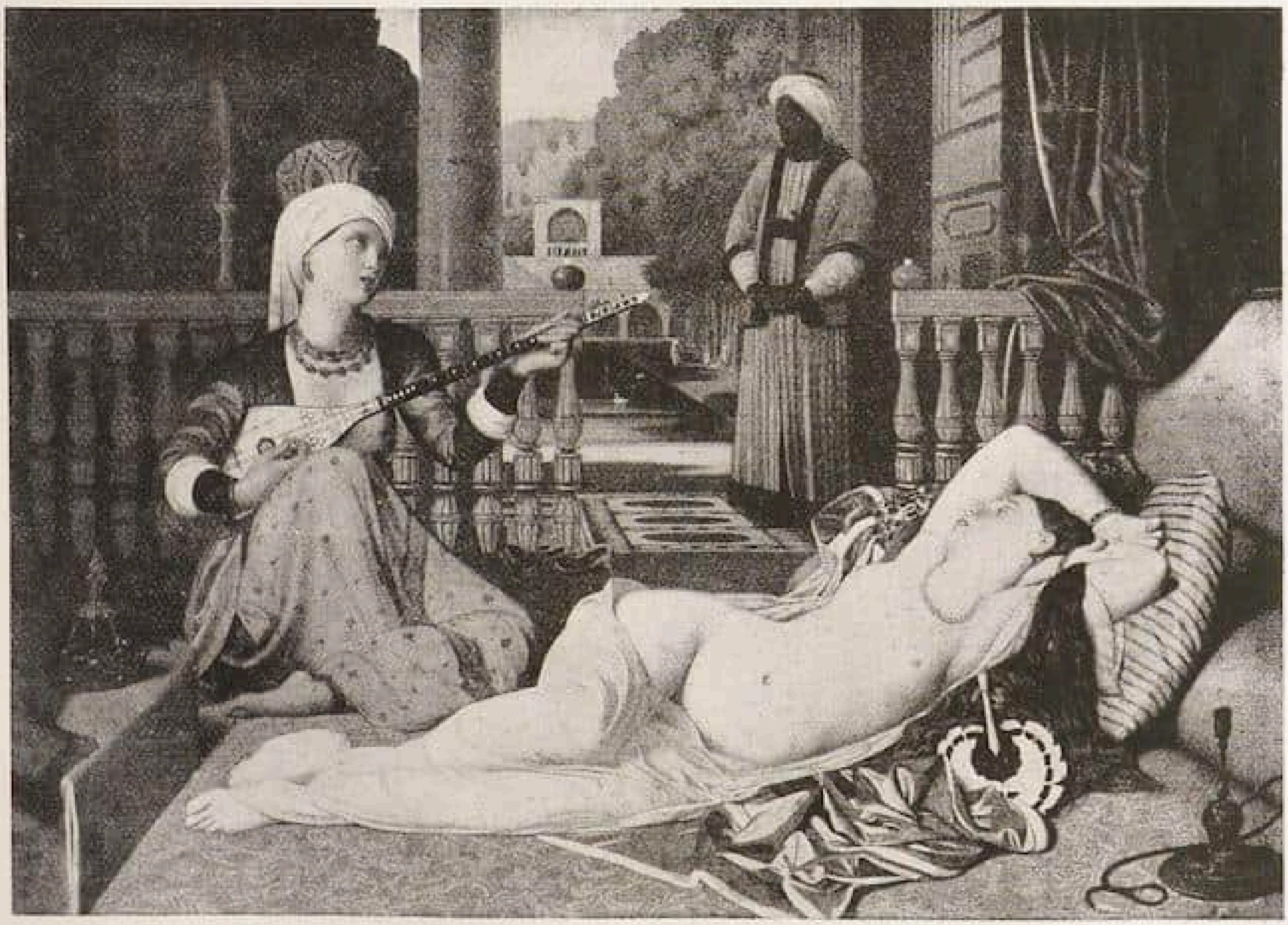
Seit einem halben Jahrhundert erleben wir von Zeit zu Zeit in der Malerei Augenblicke der Kritik, wenn die Vision der Natur nachläßt, die künstlerische Konzeption erlahmt und die wahre Erkenntnis als Ausgangspunkt der Überlieferung allzusehr durch neue Entdeckungen erregt wird. In diesen Augenblicken der Besinnung wird der Kult einerseits von Ingres, anderseits von Corot lebendig und man versteht durchaus diesen geistigen Zustand, wenn man den Saal im Louvre besucht, der die Meister des 19. Jahrhunderts vereinigt. In der Bewunderung der Manetschen „Olympia" erliegen wir hier der Verehrung für dieses Bild auf Grund jener Ästhetik, die uns der revolutionäre Realismus der Impressionisten gewissermaßen als Erziehung mit auf den Weg gegeben hat. Aber wieviel mehr überwältigen uns die „Odaliske", das „türkische Bad" oder die Frauenbildnisse eines Ingres durch die Vornehmheit ihres Stils. An diesen Bildern ist alles groß, alles bezaubernd: die Noblesse der Zeichnung und der göttliche Linienfluß der Form. Gewiß erliegen wir dem romantischen Charme eines Delacroix und bewundern das ganz auf die Wirklichkeit eingestellte Genie eines Courbet, dessen „Begräbnis in Ornans" seiner Empfindung nach ebenso gotisch ist wie die besten Skulpturen der burgundischen Meister, aber im Hinblick auf Stil und Naturell glauben wir uns gleichzeitig durch die hoheitsvolle Form der Ingresschen Kunst emporgehoben und durch die Reinheit eines Corot geadelt. Uns mangelt noch die Unterscheidung, so versicherte mir erst kürzlich einer der besten modernen Maler; wir übersehen ebenso die Vollkraft der Überlieferung in den Ideen und den Empfindungen, die der Anarchie des Intellektualismus zum Opfer gefallen sind, der alles gleich gemacht, das Naturell ertötet und alles, was vornehm und göttlich ist, das heißt das ganze Mysterium der Kunst in Bann getan hat. Wir sprechen viel von Raffael und bemerken wohl die Verwandtschaft zwischen ihm und einem Ingres, aber wieviel mehr besteht sie noch im Geiste tiefer Menschlichkeit zwischen jener Frau mit der Perle von Corot und dem Bildnis des Baldassare Castiglione.

Wie schon oben gesagt wurde, wird der Ingres-Kult in bestimmten Zeiten immer wieder lebendig. So hat ihn Gauguin erneuert, nachdem er alle Quellen, die ihm die Impressionisten öffneten, erschöpft hatte. Dieser durch ungewöhnliche Intelligenz ausgezeichnete Maler hat vielleicht das größte Verständnis für die Kunst eines Ingres bewiesen, deren wirklich revolutionären Charakter niemand besser als er verdeutlicht hat. Maurice Denis hat ähnlich glänzend das neuschöpferische Genie dieses Meisters ergründet, den später die Kubisten als ihren Schutzpatron adoptieren wollten und den auch André Lhote mit seiner südländischen Wortfülle zu erklären versuchte. Zuerst aber mag Gauguins Bemerkung über Ingres mitgeteilt sein. Diese lautet:

„Delacroix ist ein großer Kolorist, aber er kann nicht zeichnen. Ingres, der ähnlich wie er das Sinnlose des akademischen Betriebes empfand, setzte einfach alles daran, eine ebenso logische wie für seine Zwecke schöne Formensprache zurückzugewinnen, indem er das eine Auge auf Griechenland, das andere auf die Natur gerichtet hielt. Bei Ingres hat der zeichnerische Fluß der Linie kaum eine Veränderung, obwohl sie von einem starken inneren Leben erfüllt ist. In seiner Umgebung hat ihn niemand verstanden, nicht einmal sein Schüler Flandrin, der immer nur die Ingressche Sprache als ‚Volapük' begriff und dabei selbst als Meister galt, während Ingres entthront in der hintersten Reihe stehen mußte, um heutigen Tages eine um so glänzendere Auferstehung zu erleben. Zwischen Ingres und Cimabue gibt es viele Gemeinsamkeiten, unter anderen jene feine Überlegenheit, die etwa sagen möchte: Nichts gleicht so sehr einem absoluten Kitsch wie ein Meisterwerk und umgekehrt. Unter diesem Zeichen sind die heiligen Jungfrauen eines Cimabue Phänomen gewordenes Dogma (Jesus das Kind



J. A. D. Ingres. Die Odaliske. Paris, Louvre.



J. A. D. Ingres. Musik. Paris, Louvre.

Bildnis der Mme. de Senones. Nantes.

Familienbildnis. Bleiſtiftzeichnung.

J. A. D. Ingres.

einer Jungfrau und des heiligen Geistes) mehr als irgendeine Mutter, die jemals Jungfrau war. . . . In Ingres' Zeichnung gibt es eine Summe von Nuancen, die das Mögliche ins Unmögliche hinüberleiten. Seine Götter sind nach dem Bilde des Menschen gemacht, aber trotzdem gibt es bei ihm Dinge, die fern jeder äußeren Erinnerung, ganz und gar innerlich empfunden sind . . . . Sicherlich war Ingres trotz seines halboffiziell akademischen Anstrichs absolut Inbegriff seiner Epoche und vielleicht gerade deshalb erschien er seiner Zeit als offiziell. Man sah in ihm ebensowenig den Revolutionär wie den Erneuerer, der er eigentlich war, und nur aus diesem Grunde hat er keine Schule hinterlassen. Ingres starb wahrscheinlich schlecht begraben, denn er ist heute absolut auferstanden, und zwar nicht als Akademiker, sondern als eine künstlerische Persönlichkeit von durchaus eigenem Gepräge. Er konnte niemals einer von den vielen sein."

Maurice Denis charakterisiert einen Ingres nicht besser, aber er gab ihm seinen Platz innerhalb der Geschichte der französischen Malerei, indem er ein ansprechendes Bild seiner Zeit entwickelte, in der er ihn als Meister sah. „Man könnte glauben", so sagt Maurice Denis, „daß wir am Vorabend einer Epoche klassischer Kunst" stünden, die ausgezeichnete Geister heraufführen. Alle neuerlichen Versuche einer konstruierten Kunstweise, alles Verlangen nach Vereinfachung, Synthese und Stil hätten keinen Sinn, wenn sie nicht die notwendige Reaktion gegen die Auswüchse und die Frivoliäten des Impressionismus darstellten oder gegen jene blöden Theorien, die jede Außerung einer persönlichen Emotion für eine Manifestation der Schönheit erklärten." — — Fortfahrend charakterisiert Denis einen Meister wie Ingres folgendermaßen:

„Ingres, ein Geist ohne Kultur (eine Meinung, über die man streiten kann, d. Verf.), dem Temperament nach ausgesprochener Klassiker, empfand sich um 1827 als einziger Führer einer durch die Tradition und die Romantik gleichbewegten neuen Jugend. Er pries die Orte, die ihn mit der Tradition verbanden, noch bevor er sich auf den Weg des Revolutionärs begab. Er war von Italien zurückgekehrt, wo er 18 Jahre lang die Seele der Antike und des lateinischen Genius durchdrungen hatte. Die letzten Entdeckungen hatten der Bewunderung seiner Zeitgenossen neue Nahrung gegeben, nachdem man unbekannte und herrliche Denkmäler teils aus dem Altertum, teils aus dem Mittelalter, die etruskische Kunst, Pompeji und die Quattrocentisten neu ans Tageslicht gebracht. Damals setzte eine Agitation um Delacroix ein, jenes herrliche und einsame Genie, das in der reifen Fülle seiner Kunst die erlauchtesten Größen klassischer Überlieferung, die Tizian, Veronese und Poussin fortsetzte, die er aber in sich doch mehr oder weniger mit einem Keim von Dekadence verarbeitete. Im Gegensatz zu ihm stieg Ingres' Lehre zu den Quellen griechischen Altertums hinab und zu den Anfängen der italienischen Malerei und hier fand dieser Künstler die ewigen Grundsätze unseres abendländischen Geschmacks wieder. Indem er gegen die Kälte und die akademische Konvention der Schule eines David Front machte, setzten die Romantiker unter dem Vorwand der Rückkehr zur Natur das dramatische Bild an die Stelle des mythologischen. Ingres hielt weder etwas von der Genremalerei noch von der Wahl des Sujets. Man schätzte vor allem seine Porträts und seine historischen Szenen, auf denen die Natur rückhaltlos und logisch zum Ausdruck kam. Er verband also mit den wahrhaft französischen Vorzügen von Präzision und Klarheit ein doppeltes Ideal von Wahrhaftigkeit und Schönheit. Die Jugend war also voreingenommen in dem Glauben an das Ideal und an die Natur. Er seinerseits folgte dem Stil der Griechen, der stillen Heiterkeit und der Reinheit der Primitiven. So ist, wollend oder nicht, die Mehrzahl seiner Modelle dazu bestimmt gewesen, seine Doktrin zu erhärten, um schließlich die lebendigste Erneuerung plastischer Kunst und teilweise auch einer dekorativen Malerei durchzusetzen."

Auch andere haben sehr kluge und sehr fundierte Werke über Ingres geschrieben, wie Charles Blanc, den man zu Rate ziehen soll, wenn man diesen Meister studiert. Unter den Schülern von Ingres muß man Amaury Duval nennen, der die Werkstatt von Ingres beschrieben hat. Jaumot und sein „Buch eines Künstlers über die Kunst" ist ebenfalls

wichtig. Neben der sehr bedeutenden Veröffentlichung von Lapanze über Ingres sei noch das Buch von R. Balze, über „Ingres, seine Schule und seine Zeichenlehre“ erwähnt. Und zum Schluß mag jene Doktrin von Ingres selbst zitiert sein, die das wirkliche Gesicht dieses großen Künstlers widerspiegelt, der unter anderem sagt:

„Man hat gesagt, meine Herren, daß mein Atelier eine Kirche ist. Sei es also eine Kirche, ein Heiligtum, geweiht dem Schönen und Guten, und daß alle die, denen es Einlaß gegeben und die es wieder verlassen, vereinigen möchte auch in aller Zerstreutheit, daß meine Schüler überall und immer Vorkämpfer der Wahrheit sind. Poussin wäre nie ein großer Künstler gewesen, wenn er einer Doktrin gefolgt wäre. Hätte ich einen Sohn, wünschte ich nur, daß er Bilder malen könnte. Meisterin muß die Natur sein, sie gebietet allen, die ihr gegenübertreten, und ist nur geizig für verschämte Arme. Kopiert, so gut ihr könnt, so ehrlich, dienstbereit, wie ihr es mit euren Augen faßt; die Kunst ist niemals so hoch und so vollkommen, daß, wenn sie auch der Natur ähnlich sieht, man sie mit der Natur verwechseln könnte. Bewahrt euch immer eure wundervolle Naivität, eure herrliche Unkenntnis der Dinge.

Liebt das Wahre, weil es auch das Schöne ist. . . .

Der Begriff des schönen Ideals, in unseren Tagen so falsch verstanden, bezeichnet nur das Sichtbare der Schönheit, die Vollendung der Natur. . . .

Die Kunst darf nur der Schönheit dienen. . . .

Wollt ihr dieses verletzte Bein sehen, dann weiß ich wohl, daß dies Materie ist, aber ich sage euch, nehmt meine Augen, und ihr werdet es als schön empfinden.

Könnte ich euch alle Musiker zurückbringen, ich würde sie zu Malern machen. Denn in der Natur ist alles Harmonie. Heute wettern viele Künstler gegen die Kompositionen, sie wollen nicht mehr den Aufbau eines Gemäldes, dafür die Natur als Zufall, nichts als die Natur und mit diesem Prinzip dazu die Farbe als Masse. Dies ist ihr Rezept. Glaubt ihr, daß ich euch in den Louvre schicke, damit ihr hier das vollkommene Ideal findet, das heißt irgendein Ding, das anders ausschaut, als es in der Natur vorhanden ist! Das wäre eine Dummheit, ähnlich den Torheiten, die in schlechten Zeiten den Niedergang der Kunst herbeigeführt haben. Nein, ich schicke euch dorthin, damit ihr durch die Antike die Natur sehen lernt. Weil die Antike die Natur selbst ist. Man muß nur mit ihr leben und von ihr kosten . . . .

Die Beine sollen sein wie Säulen . . . .

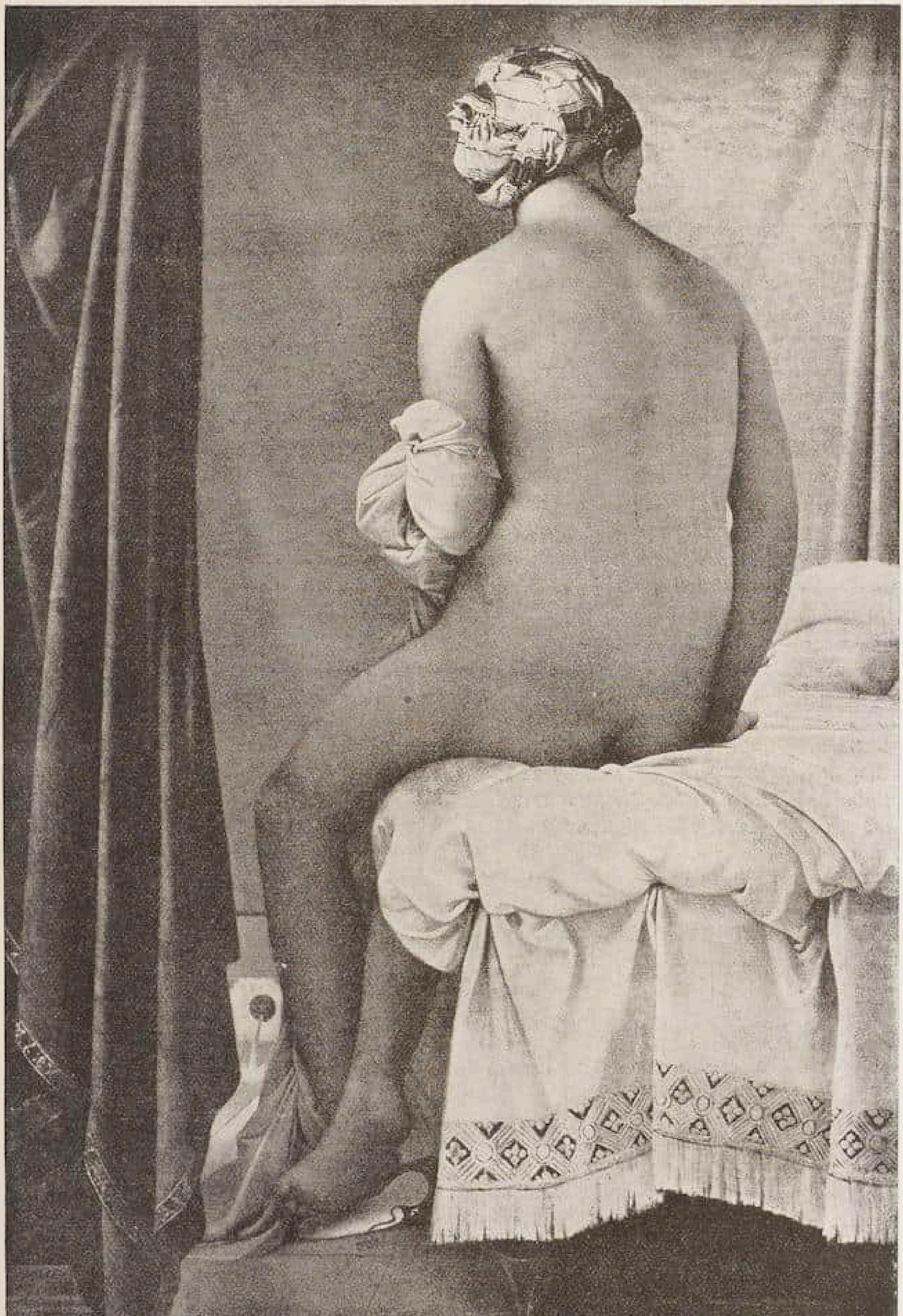
Vom Malen ohne Modell. Ihr sollt euch sehr wohl einprägen, daß euer Modell niemals das Ding ist, das ihr malen wollt, weder im Sinne der Zeichnung noch im Sinne der Farbe. Trotzdem kann man es nicht entbehren und ohne es nichts beginnen. Wolltet ihr aber als Maler im letzten nicht die Natur, sondern euer Modell malen, so werdet ihr immer der Sklave desselben sein und eure Malerei wird diese Abhängigkeit spüren. Die Probe vom Gegenteil habt ihr in Raffael, denn er hatte die Natur dermaßen bezwungen und so in seinem Geiste verkapselt, daß an jedem Ort, wo er ihr befahl, sie ihm gewissermaßen auch gehorchen mußte . . . .

Poussin pflegte zu sagen, daß ein Maler durch Beobachtung der Dinge sich das Handwerk sehr viel leichter mache als wenn er sich durch das Kopieren derselben ermüde. Infolgedessen muß der Maler seine Augen gebrauchen.

Wie entsetzlich ist doch diese Wissenschaft von der Anatomie! Wenn ich selbst die Anatomie hätte erlernen sollen, wäre ich niemals Maler geworden. Zeichnet viel aus der Erinnerung oder nach der Natur, dann werdet ihr vielleicht gute Künstler.

Wollt ihr das Schöne gestalten, dann dürft ihr nur das Erhabene sehen. Tragt das Haupt gegen den Himmel erhoben, anstatt es der Erde zugebeugt zu halten wie die Schweine, die im Dreck suchen.

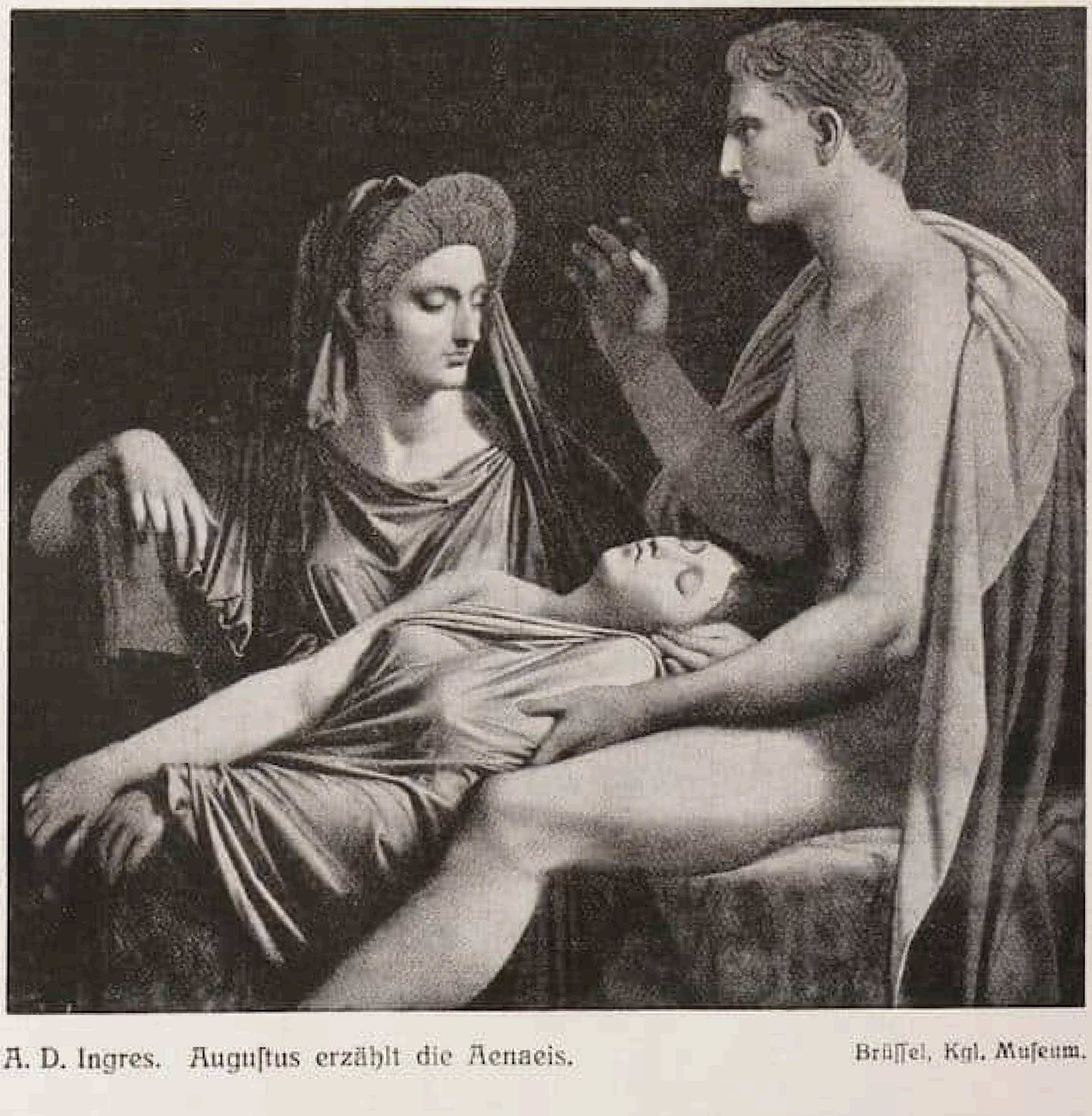
Die Meisterwerke des Altertums sind nach Modellen entstanden, ähnlich denen, wie wir sie diesen Moment in Paris vor Augen haben. Man muß nur das Geheimnis der



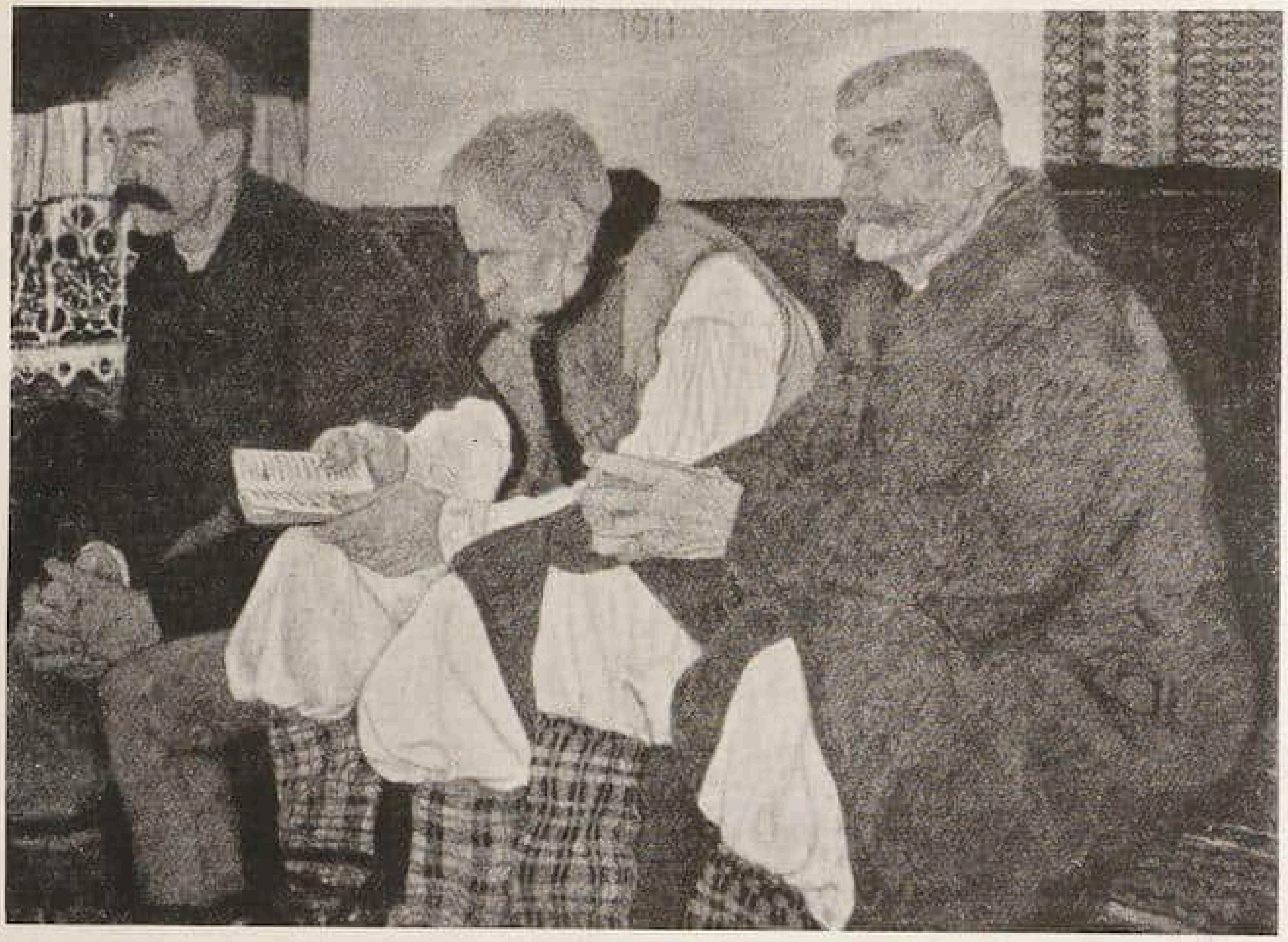
J. A. D. Ingres. Die Badende.

Paris, Louvre.

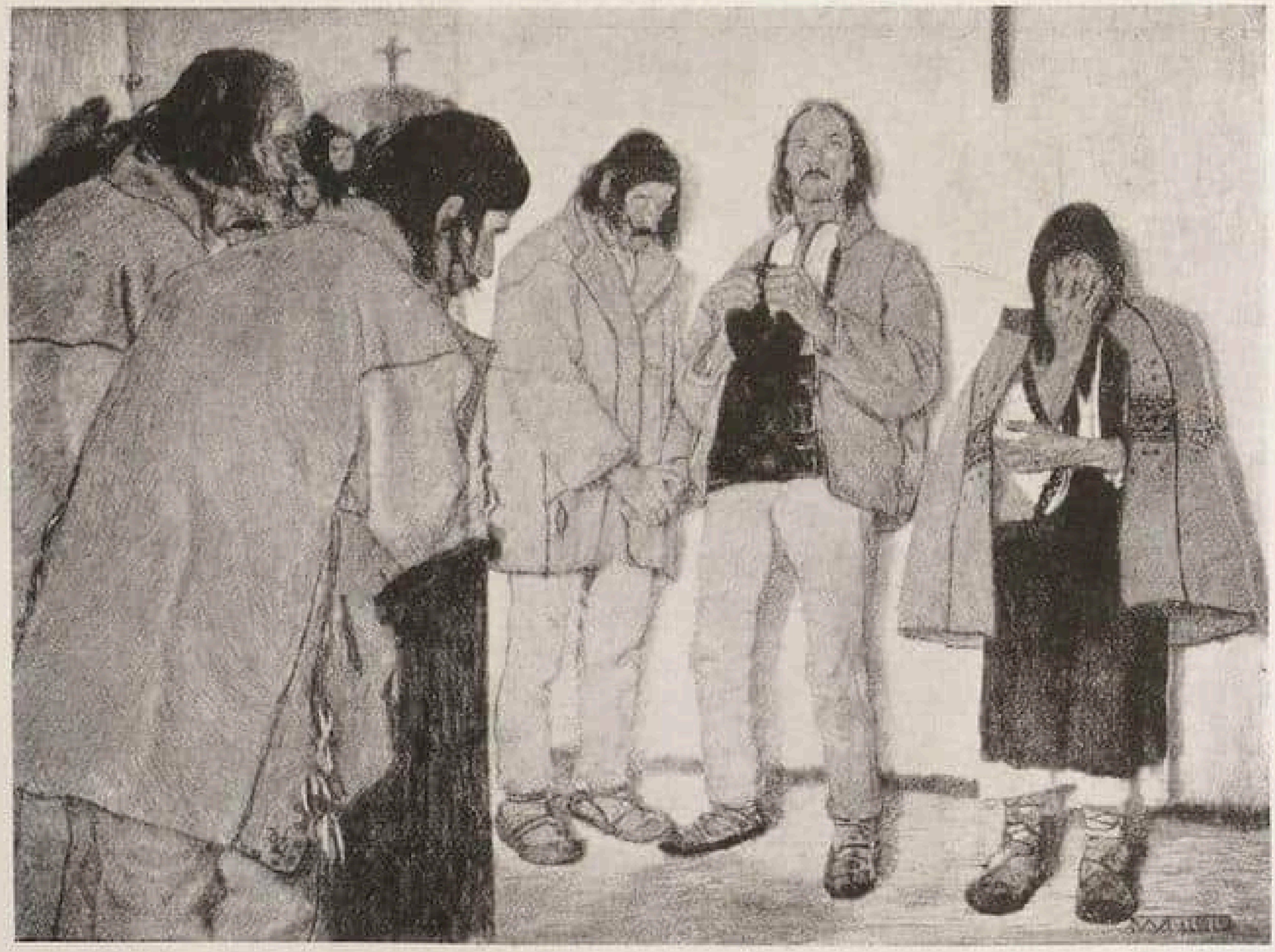
J. A. D. Ingres. Weibliches Bildnis. Bleiſtift.



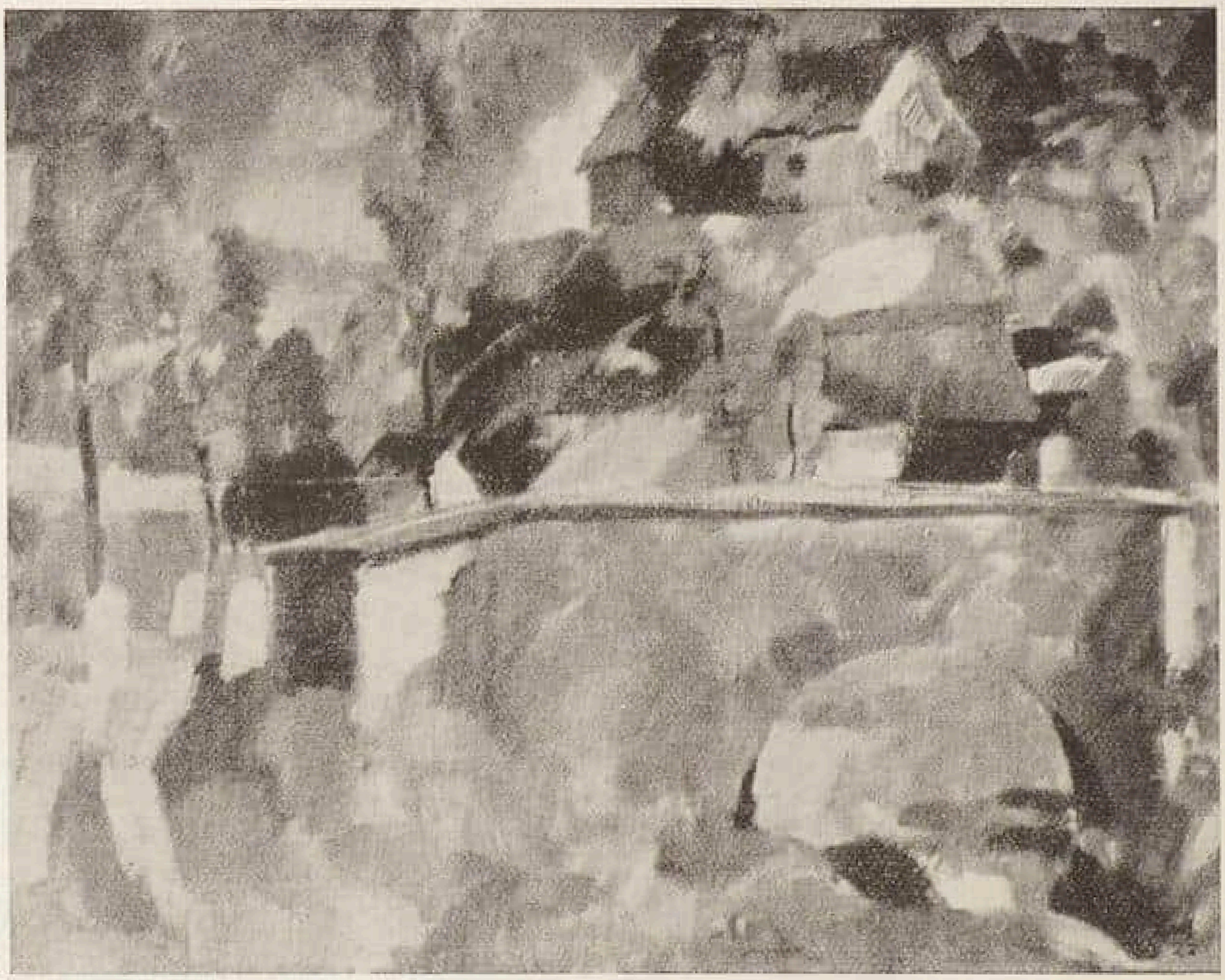
A. D. Ingres. Auguſtus erzählt die Aenaeis. Brüſſel, Kgl. Muſeum.



Willi Habl. Kroaten in der Kirche. 1911.



Willi Habl. Rumänen in der Kirche. 1912.



Willi Habl. Landschaft mit Brücke. 1922.

Willi Habl. Udritzsch. 1922.

Schönheit durch die Wahrheit entdecken. Die Alten haben alles gesehen, alles verstanden, alles empfunden und alles gestaltet.

Die antiken Figuren sind nur deshalb schön, weil sie der schönen Natur ähnlich sehen . . . . Und die Natur wird immer schön sein, wenn sie den schönen Antiken ähnelt.

Die griechische Kunst erweist ihre Überlegenheit durch die Meisterschaft selbst der einfachsten Handwerker, z. B. der Töpfer.

Studiert die griechischen Vasen; erst durch sie habe ich die Griechen verstehen gelernt.

Ich werde über die Tür meines Ateliers schreiben: Zeichenschule, und werde Maler heranbilden. Die Zeichnung ist die Ehrlichkeit in der Kunst. Die Zeichnung ist alles und umspannt die ganze Kunst, denn das Handwerk der Malerei ist sehr leicht und kann sogar in acht Tagen gelernt werden. Aber durch das Studium der Zeichnung und der Linien begreift man die Proportion, den Charakter und das Wesentliche der menschlichen Natur in jedem Lebensalter, in jedem Typ und jeder Form nach; nur euer Modelé vollendet die Schönheit des Werkes.

Um zur schönen Form zu kommen, muß man rund modellieren, ohne sich zu sehr in Details zu verlieren. Man soll der Form Gesundheit geben. Ein gut gezeichneter Gegenstand ist auch immer gut gemalt . . . ."

Die Lehre eines Ingres ward während des 19. Jahrhunderts wohl am meisten diskutiert und wurde vor allem von seinem großen Romantiker-Rivalen Delacroix bekämpft. Die modernen Maler stellten sich meist auf die Seite von Delacroix. Erst in unseren Tagen ist der von Degas, Puvis de Chavannes und Gauguin gepflegte Ingres-Kult wieder lebendiger geworden. Der beste Schüler von Ingres, Chasseriau, der viel zu jung starb, wollte die beiden Elemente des Klassischen und des Romantischen vereinigen, aber Ingres selbst war die vollkommenste Verkörperung des reinen Klassizismus. Sein Genie war durchaus sinnlicher Art, seine Ideen und Erkenntnisse wurden durchaus universal wie die eines Delacroix, obwohl sie sich in einem Dogmatismus des Zeichners erschöpften. Hinsichtlich der formalen Konzeption wurde Ingres der wahre Erbe der Griechen und des Raffael. Aber nicht minder bewunderte er die Primitiven, vor allem Giotto. Deshalb ist seine Lehre auch nicht zeitlich begrenzt, sondern sein universaler Charakter beherrscht alle Zeiten. (Deutsch von G. Biermann.)

Willi Habl

Von HEINRICH EHL | Mit 9 Abbildungen auf 5 Tafeln

„Die Kunst des Malens ist keine Gedankenarbeit sie ist ein Wirken der Sinne. Sie geht von Auge zu Auge." Emil Nolde.

Gewohnheit hat dazu geführt, junge Künstler einem vorgeschrittenen Publikum durch den überredenden Nachweis absoluter Originalbegabung als zeitgemäß zu empfehlen. Überlieferung, auch wo sie mehr ist als technisches Können, gilt nur, wenn sie auf den Erben der „Kunst aus Museen", den Erzvater Cézanne, sich berufen kann. Von ihm darf alles abstammen, weil sein Werk nicht als Basis einer schon in Worte verpönten Tradition, sondern als eminente Gegenwart empfunden wird. Bekennen wir: Cézanne ist höchste Zucht der Tradition. Schon wird das Wort tagesfähig. Tradition ist nicht mehr Angelegenheit eines innerlich unbeteiligten Epigonentums. Tradition rehabilitiert sich als pflegsames Wachsen und Werden aus eigener Berufung. Das Werk wächst von Generation zu Generation. Das Werk ist die Malerei.

Willi Habl ist kein originaler Ausbruch. (Fast alle heute Schaffenden sind Vulkane, so daß einem bange um das gesegnete Land der Malerei werden kann, das zu ihren Füßen sich ausbreitet.) Willi Habl arbeitet auch nicht eruptiv. (Vulkane tun das ge-

wöhnlich auch nicht alle zugleich, weil sonst die originale Lava nicht mit unbedingter Sicherheit zu unterscheiden wäre. Es fängt immer einer an, die anderen antworten, und so bleibt das Land zu ihren Füßen stets neuer Befruchtung zugänglich.) Dieser Maler ist fast altmodisch-stetig in seiner Entwicklung. Vor allem: Er ist „geistig“ gar nicht zu erleben, weil alles bei ihm Sinnlichkeit ist. Die neuen Wortprägungen haften nicht an ihm. Schlechterdings sind weder Visionen, noch Ekstasen, noch metaphysische Deformationen bei ihm festzustellen. Man muß sein Werk schon ganz als solches nehmen, als ein von fremden Assoziationen freies Oeuvre. Eigentlich kann man nur sagen, Willi Habl malt seine Bilder wie die alten Meister Stück nach Stück aus Freude an der Schöpfung mit stetem Blick auf Pinsel und Palette. (Im Schutz der Klammern wagt man anzumerken, daß Fromentin und gar Delacroix im Grunde genommen auch immer nur von diesen beiden sprechen.)

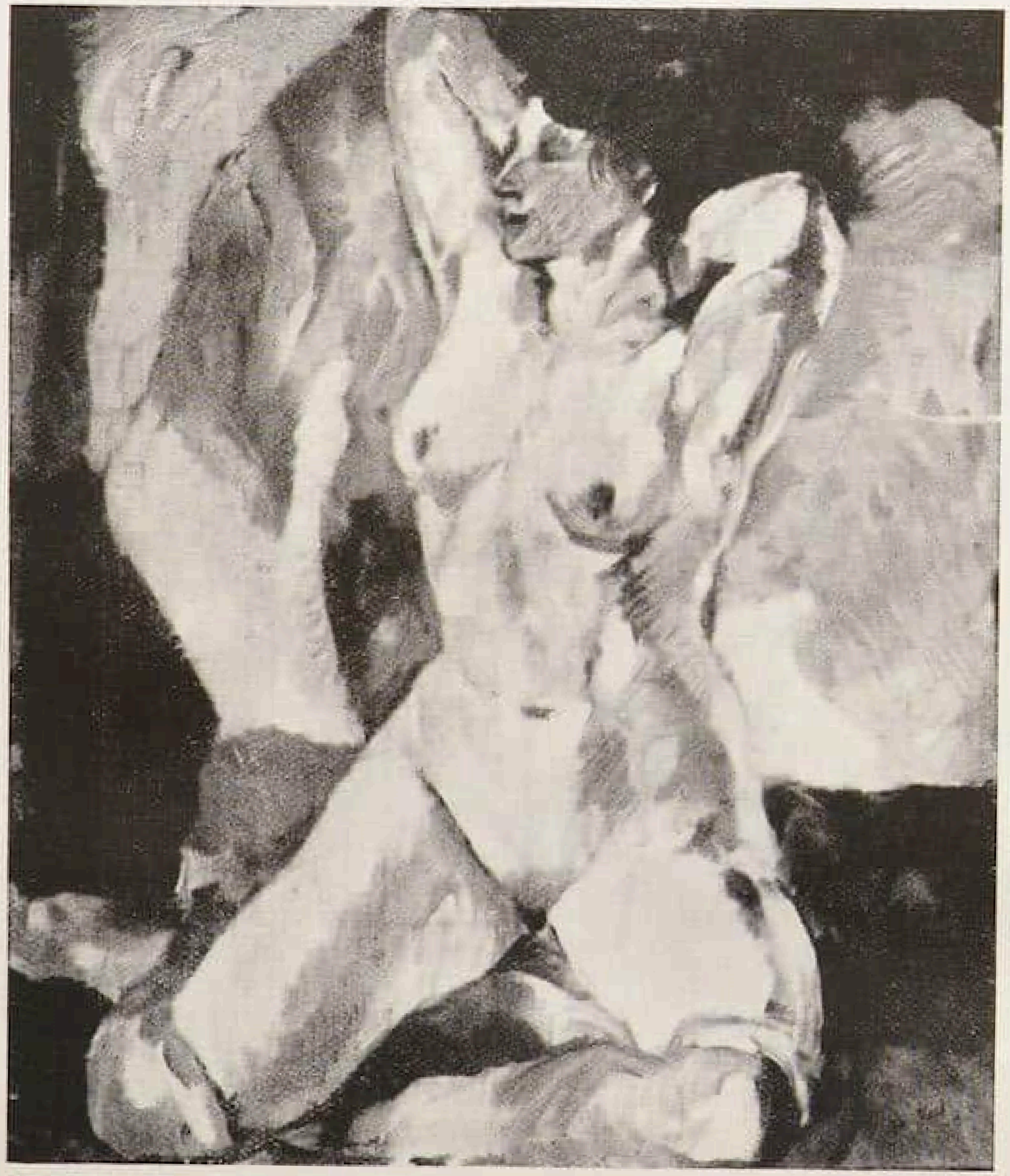
Also wären Willi Habls Bilder nach Vortrag und Valeurs der Farben zu beschreiben, hübsch wie es die alten Kenner der verschwundenen Sammlergenerationen getan? Ich weiche aus und suche das malerische Werk des Künstlers im Zusammenhang seiner Entwicklung zu sehen.

Habl lebt in Hamburg. Das ist eine harte und amusische Stadt. Man muß sie schon lieben, wenn man sie leidet. Es gibt hier trotz Lichtwarck keine Malerei, nur einige Maler. Neben dem alten Grafen Kalkreuth schaffen Ahlers-Hestermann, ein Fertiger, und eine Schar von Werdenden. Habl steht einigermaßen für sich, außerhalb der hamburgischen Sezession, die an mangelnder Blutzuführung leidet, abseits aber auch von der gefälligen Gesellschaftsmalerei, die einer reichen Kaufmannstadt nicht fehlen zu dürfen scheint. In diesem hamburgischen Milieu praktischer Intelligenz bewahrt er eine fast nervöse Sensibilität. In dieser Selbstbehauptung des Menschen erweist sich die gleiche Zuverlässigkeit wie in der Bestimmtheit seiner künstlerischen Entwicklung. Sie hat nichts von dem Typischen des heutigen Schemas. Der Wandel von anschauender Rezeptivität zur programmatischen Verkündung des souveränen Subjekts, der Zeitenschnitt, mit dem die unentwegten Richtungen anfingen und auseinandergingen, ist in seinem gemalten Werk nicht spürbar. Seine Entwicklung ist eine logische Entfaltung des angeborenen Talents. Erstaunlicherweise hat er stets nur gemalt und nie formuliert. Die graphischen Blätter — Holzschnitte, Radierungen, Zeichnungen — verfolgen einen Weg von schwerer, dunkler Leiblmanier zur fortschreitenden Aufhellung der Fläche. Gemeinsam ist allen Schöpfungen eine kultivierte Sinnenfreude und eine unsentimentale Empfänglichkeit für den sinnlichen Eindruck von Formen und Farben. Dabei unterscheidet ihn ein fast taktisches Materialgefühl für das, was die Franzosen „peinture“ nennen, von jener Befangenheit des bloßen Augenerlebnisses, die eine Gegensätze forcierende Kritik dem Impressionismus als unkünstlerische Mache langsam angedichtet hat. Am ersten denkt man an die sensitive Stofflichkeit des späten Renoir, die auch kein oberflächliches Augenerleben ist, sondern Gesinnung. Insofern drückt sein Pinsel also Geistiges aus, ohne das wir uns schwer entschließen können, einen Künstler als solchen gelten zu lassen. Man muß die Banalität aussprechen, daß er mit Gefühl malt, doch daß sein Schaffen keine angewandte Technik ist. Nur von der Geistigkeit zu reden, bietet sich bei Habl keine Gelegenheit. Dieser Banalität zum wenigsten ist man enthoben.

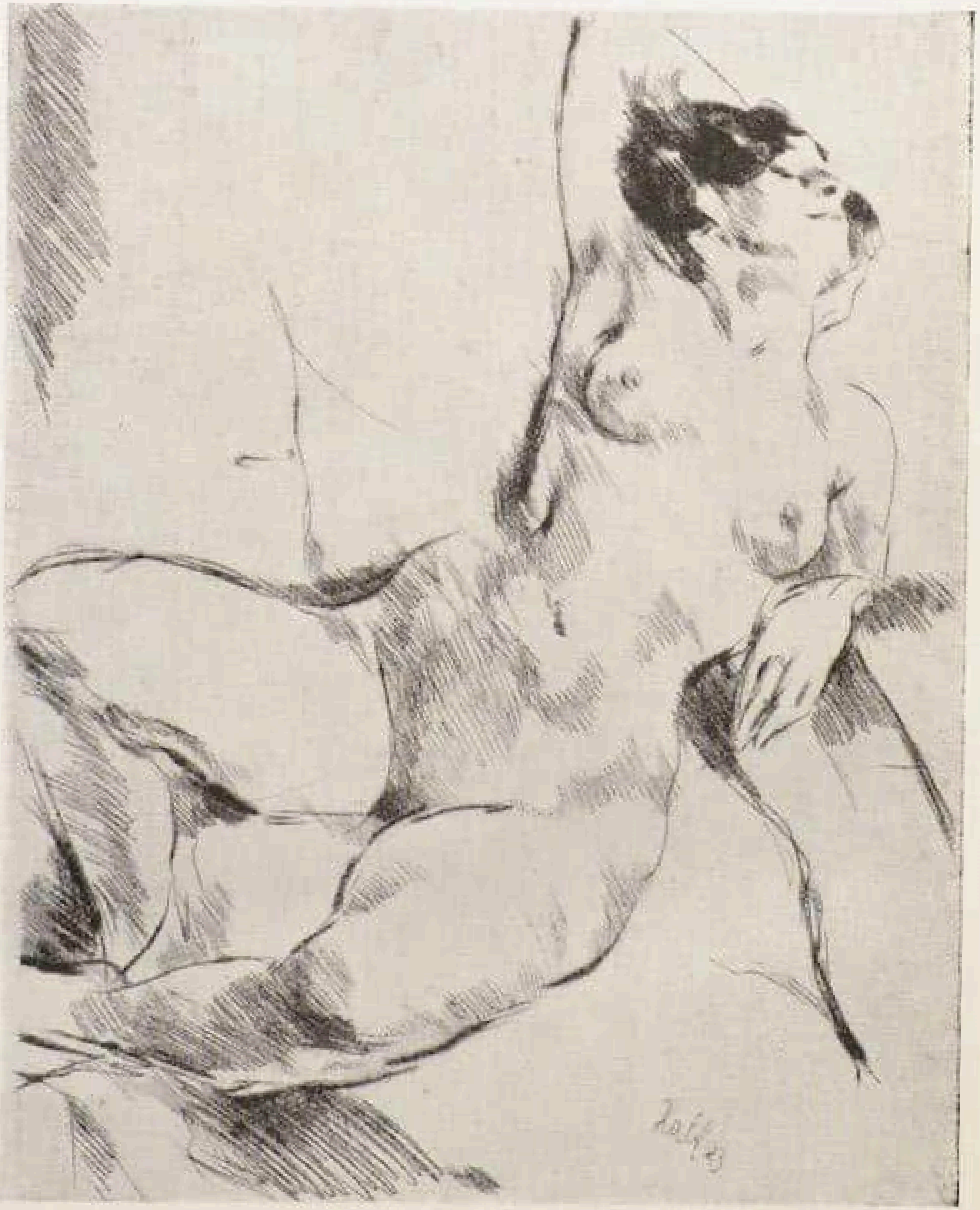
Das Traditionelle in Habl bezieht sich auf seine Malkultur. (Auch dieser Rückfall im Jargon ist bei ihm schlecht zu vermeiden.) Fast ist man versucht, von technischer Vornehmheit zu reden wie bei Tscharner, Wiegele oder Kohlhoff und manchen anderen, die auf die Alten zurückkommen, die vorgestern noch die Jungen waren. Mit ihnen teilt er die Verehrung für das Gegenständliche, die sich sichtlich bis auf das Métier ererstreckt. Er besitzt nicht nur eine hohe Malsinnlichkeit, sondern nicht minder eine fast altmeisterliche Gründlichkeit alles Handwerklichen. Muß man sich ausdrücklich dagegen verwahren, diese Qualitäten mit dem öden Begriff des Geschmacks zu verwechseln? Seine farbige Empfänglichkeit und sein Gefühl für die Dinglichkeit der Wahrnehmung

Willi Habl. Kartoffelernte. Radierung. 1922.

Willi Habl. Ochsengespann. Radierung. 1922.



Weiblicher Akt. 1923.



Liegender Akt. Radierung. 1923.

Willi Habl.

haftet niemals am Objekt, sondern übersetzt sich in freie Gestaltung. Die Welt erhält in seinen Bildern kein gefälliges Konterfei, sondern diese Bilder sind eine mit voller künstlerischer Unabhängigkeit geformte eigene Welt.

Als Maler existiert sie für ihn in jeder Erscheinung, als Figurenbild, Porträt und Landschaft. Die Substanz der Dinge zeichnet er auf mit der sicheren Beherrschung dessen, der objektive Wesenheiten in die Substanzialität der malerischen Mittel transponieren kann. Daraus entsteht die Einheit einer persönlichen Anschauung, die keine Geheimnisse vortäuscht, sondern das Sichtbare unbefangen als realen Wert anerkennt und positiv bejaht. Es handelt sich nicht um die heute schon fatal anmutende transzendentale Ateliermache. Habl durchmißt vielmehr ausschließlich die Diesseitigkeit, um jede Möglichkeit der Dinge zu erfüllen, aber er durchdringt sie mit erlebnisfähiger Liebe. Er kreist nicht um ihre Peripherie, um den Punkt zu finden, von dem aus sie sich fassen läßt. Sein Werk wird aus ihrem Schoß, es ist kein Dualismus zwischen dem Ding und seinem Gestalter. Damit ist gesagt, daß es nicht der optische Reiz der Gegenstände ist, der sein Schaffen anregt, sondern die dingliche Immanenz treibt das Werk aus sich heraus. Seine Akte etwa sind keine ehrgeizige Schaustellung bravouröfen Könnens, sondern suggerieren die überzeugende Existenz des Fleisches mittels einer Malerei, die aus sich Gegenstände schöpft. Diese Kreation des Gegenstandes aus dem malerischen Mittel ist persönliche Selbstverwirklichung und zugleich Selbstausdruck vorhandener Materie. Sie ist weder Abbild noch Expression, ist selbstverständliche Schöpfung. Diese nur aus sich und in sich zu begreifende Malerei erlaubt keine Vergleiche, weder mit dem Naturvorbild noch mit der Abstraktion eines Gehirnlichen. Sie ist Verwirklichung, aber nicht Anwendung des Malhandwerks. So sind die Porträts auf nichts anderes gestellt als auf Malerei, meinetwegen auf gute Malerei, wenn man sich nur von der grundlos gewordenen Antipathie gegenüber einem vermeintlich Unzulänglichen freimachen will. Denn die Ungeistigkeit Habls bedeutet nicht Geistlosigkeit. Nur ist es der Geist des Malens, nicht der philosophischen Intelligenz, die den guten Ruf des handwerklichen Könnens verleumdet und das Métier degradiert hat.

Die Gefahr des Dekorativen, der schönen Haltung, verfolgt alle, die zur guten Malerei in einem alten, darum nicht verbrauchten Sinne zurückkehren. Habls Landschaften beweisen, daß er ihr begegnen wird. Sie bestätigen, wie wenig dieser Künstler mit der sich regenden reaktionären Schwäche zu verwechseln ist, die mit der Überwindung des Expressionismus renommiert. (Übrigens ist Habl nie Expressionist gewesen, sondern immer nur Maler.) Struktive Festigkeit der Massen sichern einen bildhaften Aufbau, der von rhythmisierter Fläche schon den Weg zur räumlichen Gestaltung gefunden hat. Bei seinen Landschaften denkt man am ersten an Cézanne, den Ahlers-Hestermann dem jungen Habl vermittelte. Wichtiger ist zu sehen, daß Habls reine Malfreudigkeit durch das Gesetzliche Cézannescher Komposition gewonnen hat, ohne in die Stereometrie der überzitierten Formel von Konus und Kubus zu verfallen. Das Wesentliche dessen, was andere erst durch Cézanne erhielten, ist bei ihm Mitgift des Ingeniums. Es ist das Gefühl, fast die zwingende Notwendigkeit, die Welt der Gegenstände als lebensvolle Formen zu sehen und diese Formen nicht deformativ-vergeistigend zu umschreiben, sondern durch die geistig erfaßte Materie darzustellen. Die Objekte durch die Materie sich selbst aussprechen zu lassen, fast das Material als Form begreifen, bezeichnet die Grundeinstellung Habls zur Malerei. Die Intensität dieser Materie, etwas durch sich selber sagen zu können — wie van Gogh es für die Farbe fordert —, eine gefühlsmäßig erfaßte materielle Bedeutsamkeit in das Sein der Wirklichkeit zu übertragen, ist Habls Ziel.

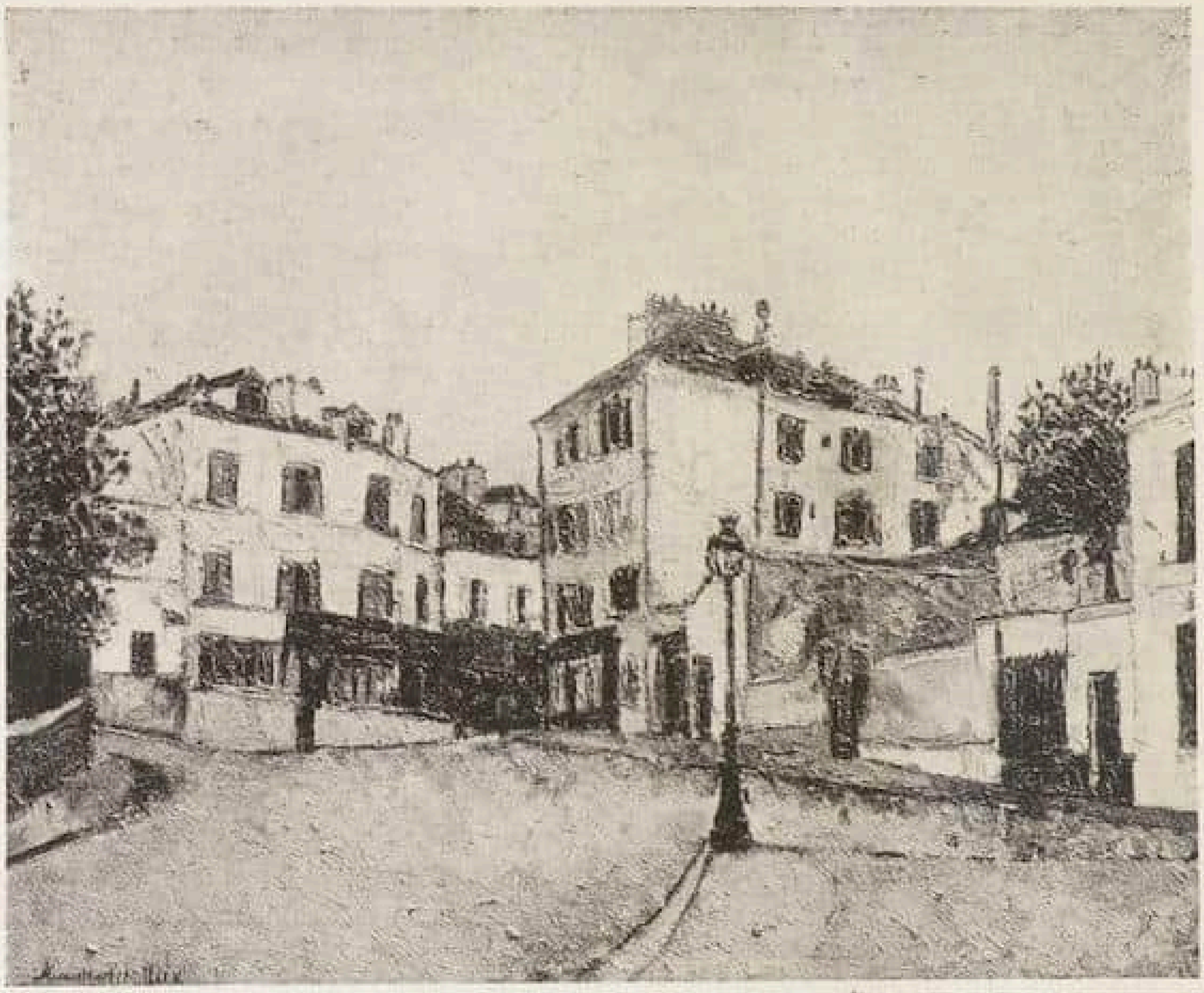
Das Problem des Figuralen beherrscht seit der Schulung durch Czeschka vornehmlich seine Anfänge. Da gibt es Bilder, die schlechthin gestaltete Form sind. Bildnisse, Gruppen von Menschen, in denen Form im plastischen Sinne Schöpfung wird. Für die Stärke der künstlerischen Anlage dieses Menschen spricht die Entwicklung, die sein

Formgefühl genommen hat. Sie geht von der zeichnerischen Plastizität zu jener freien malerischen Wiedergabe, zu jener Raumsuggestion durch reine Malerei, die für die gesamte europäische Malkunst entscheidendes Signum ist. Sie stellt Habl bei vollem Eigenkönnen in ihre große jahrhundertlange Tradition. Bestimmend für diese Entwicklung von der plastisch geformten Fläche zur malerisch bezwungenen Tiefe des Raumes sind keinerlei äußere Einflüsse. Der Künstler war, beiläufig bemerkt, nie in Paris. Die sinnliche Farbenempfindung, die eine seiner ausschlaggebenden Anlagen ist, hat sich stets nur an der Natur entzündet, die ihm besonders in den farbigen Zonen des Balkan entgegentrat. So vollzieht sich seine Entwicklung kraft eingeborener Möglichkeiten des Künstlers, der immer nur aus sich und in sich die natürliche Fortbildung und reifende Kräftigung seiner ursprünglichen Begabung ausbildet. Er bezwingt das Formproblem in jeder Art, zeichnerisch wie malerisch, flächig wie räumlich, weil er das einzige Geheimnis aller Malerei beherrscht, Formen durch Farben zu verwirklichen. Habls Entwicklung kennzeichnet sich durch ein logisch und konstant fortschreitendes Ersetzen der Formwerte durch Farbwerte. Aus plastischer Form wird zunehmend malerischer Raum. Es ist die legitimste Entfaltung eines Talentes, das ganz dem malerischen Element angehört, ohne seine Begabung in den Dienst des Intellektes oder einer seelischen Mitteilungstendenz zu stellen, für die Malerei nur Mittel zum Zweck, nur Hieroglyphe des Gedankens ist.

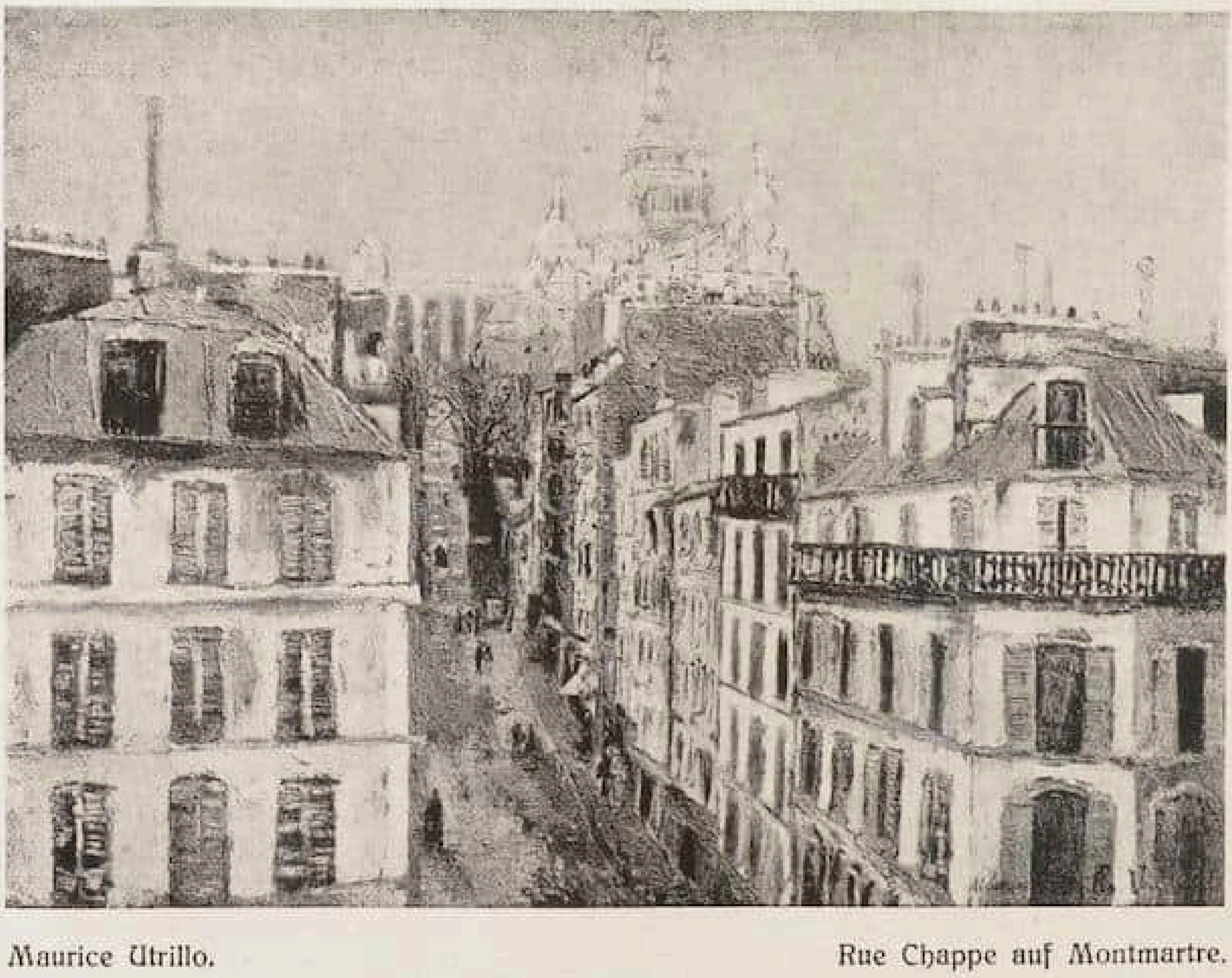
Habls ganzes Werk wird von einer umfangreichen Äußerung im Aquarell begleitet. Auch hier ist die Entwicklung zur gesteigerten Helle und Intensität der Farbe zu verfolgen. Die Technik kommt dem Schwebenden und der Leichtigkeit seines empfindsamen Talentes sichtlich entgegen. Es verrät sich in ihnen eine leichte Hand. Aber es lebt darin auch der künstlerische Ernst, der gerade diese Blätter zu einer Beruhigung für den werden läßt, den die Gefahr der Manier und des Virtuosentums ängstet. Die malerische Phantasie und der Reichtum an farbigen Gedanken wird die Geschicklichkeit nicht aufkommen lassen, die wir perhorreszieren. Sie sind so wenig gefällig und leer, wie die Aquarelle August Mackes und verraten die gleiche Welt- und Malfreudigkeit, deren Unbefangenheit von keiner Oberflächlichkeit bedroht wird. Fast schwermütige Lila- und Violettuschen instrumentieren die Grundakkorde, über denen lichtes Grün, Blau und Rosa eine freudige und heitere Melodie anstimmen. Es liegt etwas von der offenen Landschaft Böhmens darin, der der Künstler jugendliche Heimateindrücke verdankt. Sein ausgesprochenes Gefühl für alle materielle Substanz, seine Liebe für jede Besonderheit eines Dinglichen erweist der Vergleich mit den Gemälden. In diesen festigt sich die Malerei des Öls in einer fast körperhaften Modellierung der Einzelflächen zum Eindruck einer von innen belebten Dichtigkeit. In den Aquarellen überströmt die leichte Farbe das Blatt wie freigegeben aus der gebändigten Fülle farbiger Vorstellungen.

Es wurde schon gesagt, daß man Habl keine besessene Geistigkeit unterschieben kann, was bei der natürlichen Selbstverständlichkeit und unerzwungenen Sicherheit seiner Begabung kein Mangel ist, sondern wesentliche Bedingnis der Zusammensetzung seiner Temperamente. Es fehlt ihm auch alles Literarische, was ein unbestrittener Vorzug ist. Diese Malerei ist weder Erzählung noch Verkündung, ist weder optische Spiegelung einer erschöpften Gegenständlichkeit, noch aufdringliche Vergeistigung pathetischer Erlebnisse. Sie ist und will nur Verwirklichung eines instinktiven Malzwanges sein. Sie hat keine falschen Ambitionen. Aber sie trägt zur Rehabilitierung des Begriffes Malerei bei. Wir sind wieder bereit, auch diese Eigenschaften nicht zu unterschätzen. Ohne jeden Überschwang im Intuitiven repräsentiert Habl in der Reinlichkeit seiner Begabung heute jene Gruppe von Künstlern, die ohne falsches Geistbekennertum zu proklamieren im Geiste und in der Wahrheit der Berufenen Maler sind.

Willi Habl. Ernte. Radierung. 1922.



Maurice Utrillo. Place Emile Goudeau.



Maurice Utrillo. Rue Chappe auf Montmartre.

Zu dem Werk von Maurice Utrillo

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von MAURICE RAYNAL*

Gelegentlich meiner Arbeit über Georg Kars setzte ich auseinander, daß sich dessen Werk durchaus gegen den Satz auflehnt, daß die Kunst, die nur aus dem Gefühl schöpft, noch nicht zu denken gelernt habe, daß dagegen die andere, die denkt, immer auch empfindet. Und ich fügte hinzu, daß auf Grund der erstgenannten These nur Werke von ungewöhnlichem Format entstehen können infolge ihrer völligen Absage an die Gegebenheiten des Sinnlichen, die im Prinzip gegen eine restlose Hingabe an das Spiel der Farbe verstößt und daß ähnlich den Akademikern, die nur das Primäre des formalen Gedankens sehen, die Repräsentanten der anderen Richtung als die wahrhaftigen Verkünder der Farbe betrachtet werden müßten.

Allemal gab ich dieser Meinung eine Einschränkung, da ich weiß, daß nur durch eine gewisse Art von Wunder sich diese oder jene Tendenz einmal als erfolgreich legitimieren kann. Die Kunst eines Maurice Utrillo umschreibt eine dieser wunderbaren Tatsachen. Aber wenn jedes Wunder ein Ausnahmephänomen bedeutet, so folgt daraus, daß auch das vom Wunderkünstler gezeugte Wesen durchaus exzeptionell ist. Aber man darf das Wunder nie wie einen Fall der Teratologie betrachten, denn wenn auch die Mittel, mit denen es sich vollzieht, ungewöhnlich sind, erscheinen die Resultate dennoch durchaus normal.

Maurice Utrillo ist eine Ausnahmeerscheinung. Sein physiologischer Zusammenbruch ist zu bekannt, daß man gut daran tut, will man nicht ausführlich bei seinem Fall verweilen, darüber mit Stillschweigen hinwegzugehen. Anders würde man ihm das größte Unrecht tun, denn dieser Sonderfall gibt keine Erklärung, sondern ist ein seltsames Zusammentreffen mit dem expressiven Verlangen seines rätselhaften Talentes. Bei Utrillo erklärt vielleicht die Abstammung in hohem Maße die vorübergehende Störung seines geistigen Gleichgewichts, und das Wunder seiner eklatanten malerischen Qualitäten entspringt zweifellos einer bis an die äußerste Grenze vorgetriebenen Hypertrophie seiner Sinnlichkeit. Aber glücklicherweise zeigt sich nirgends in seinem Werk die Spur dieser angeborenen Ideologie, deren man so oft gewisse krankhafte Künstler bezichtigt, und so liegt ihm vor allem jede Don Quichoterie völlig fern. Utrillo ist nichts als Auge, aber ein Auge von einer wunderbaren Präzision, die unvermittelt den richtigen Ton, die genaueste Nuance mit einer verblüffenden Sicherheit zu treffen weiß.

Es steht unbedingt fest, daß die Kunst eines Utrillo von keinerlei Erwägung bestimmt wird, die außerhalb der Grenzen des rein Malerischen liegt. Man hat ihn als Maler den Verkörperer der Vorstadt, der äußeren Boulevards, der alten, rissig und schimmlig gewordenen Mauern ansprechen wollen, als den Maler der krummen Gassen und der dunklen Winkel. Nichts scheint mir heute verkehrter als dies. Bei Utrillo gibt es gar nichts von Literatur, noch weniger etwas wie Sentimentalität. Seine Art zu malen ist so natürlich, daß die Motive bei ihm keinerlei besondere malerische Bedeutung haben, und die Tatsache, daß er sie oft bis zum Überdruß wiederholt, wenn auch immer unter irgendeinem neuen Aspekt, beweist, wie wenig Bedeutung er ihnen im Grunde beilegt. Wenn er auf dem Montmartre malt, so bestimmt ihn keine besondere Affektion, denn in Wirklichkeit ist die Romantik, die er den Motiven von Montmartre entgegenbringt, nicht größer als die des Bauern, der die Erdscholle liebt, in der er verankert ist. Beweis dafür, daß in seinen letzten durch die Fülle des Lichts so überzeugenden Werken das Motiv so durchaus nebensächlich erscheint, daß der Künstler — wie man weiß — sich oft damit begnügt, Ansichtspostkarten als Vorlagen nachzuahmen. Utrillo, der oft beim Schein der Lampe die funkelndsten und vollkommensten Töne malerisch kombiniert, betrachtet also das Motiv nur als einen unentbehrlichen Vorwand

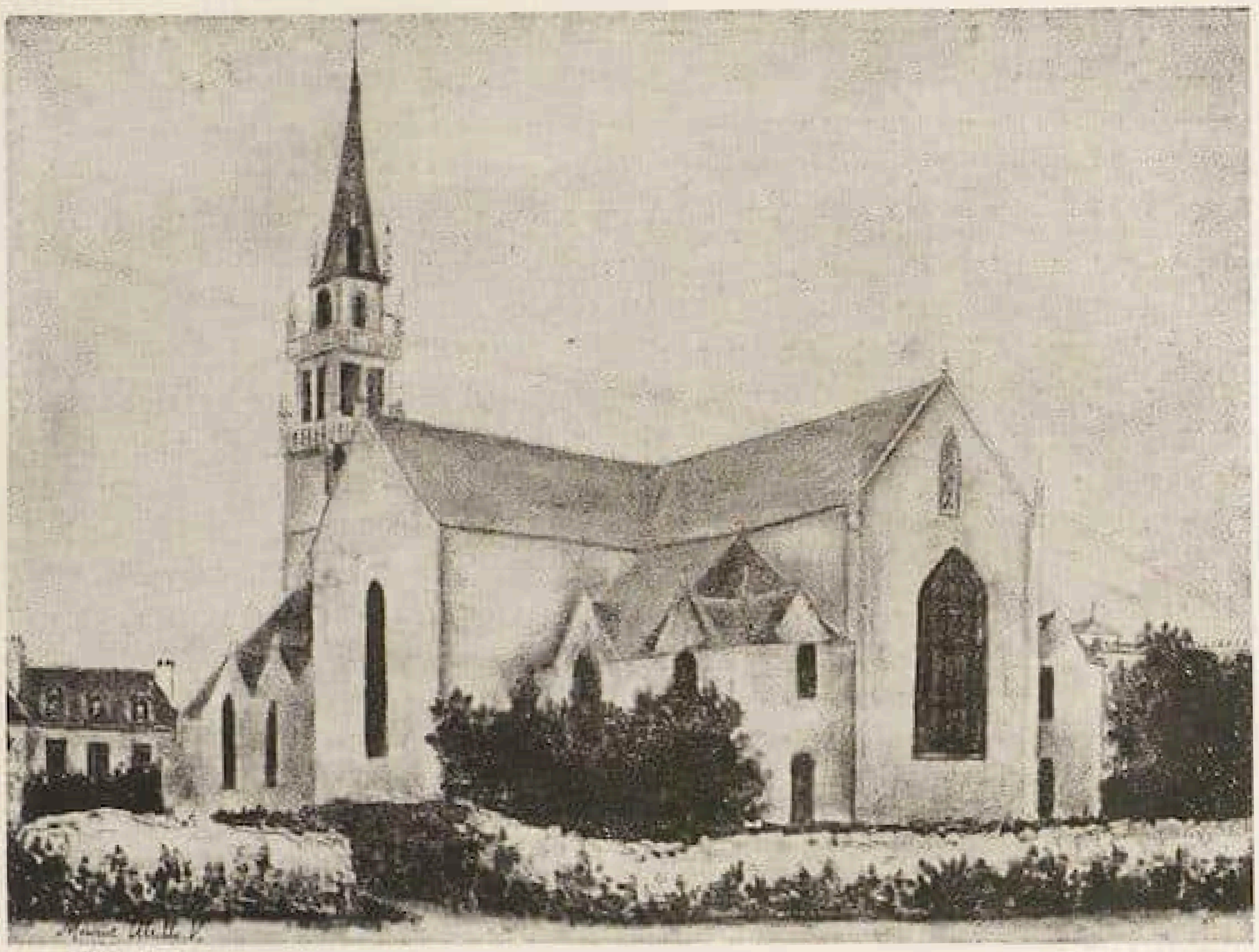
für sein Auge, und wenn manche seiner Landschaften nach einem Ausspruch Albert Flaments „wunderbar verzierten Strohwischen" gleichen, so stimmt das bis zu einem gewissen Grade, da er diese Motive nicht aus innerer Zärtlichkeit heraus konzipiert, sondern weil er empfindet, daß sowohl die gewöhnlichsten wie die lautersten Farben geeignet sind, dem Künstler merkwürdig reiche Variationen zu vermitteln, für den selbst das Wetterleuchten einer lauten Palette lediglich Vorwand für lyrische Zusammenklänge ist.

Maurice Utrillo ist also meiner Ansicht nach kein Poet, aber sehr wohl ein Maler, und zwar der stärksten einer, den man sich denken kann.

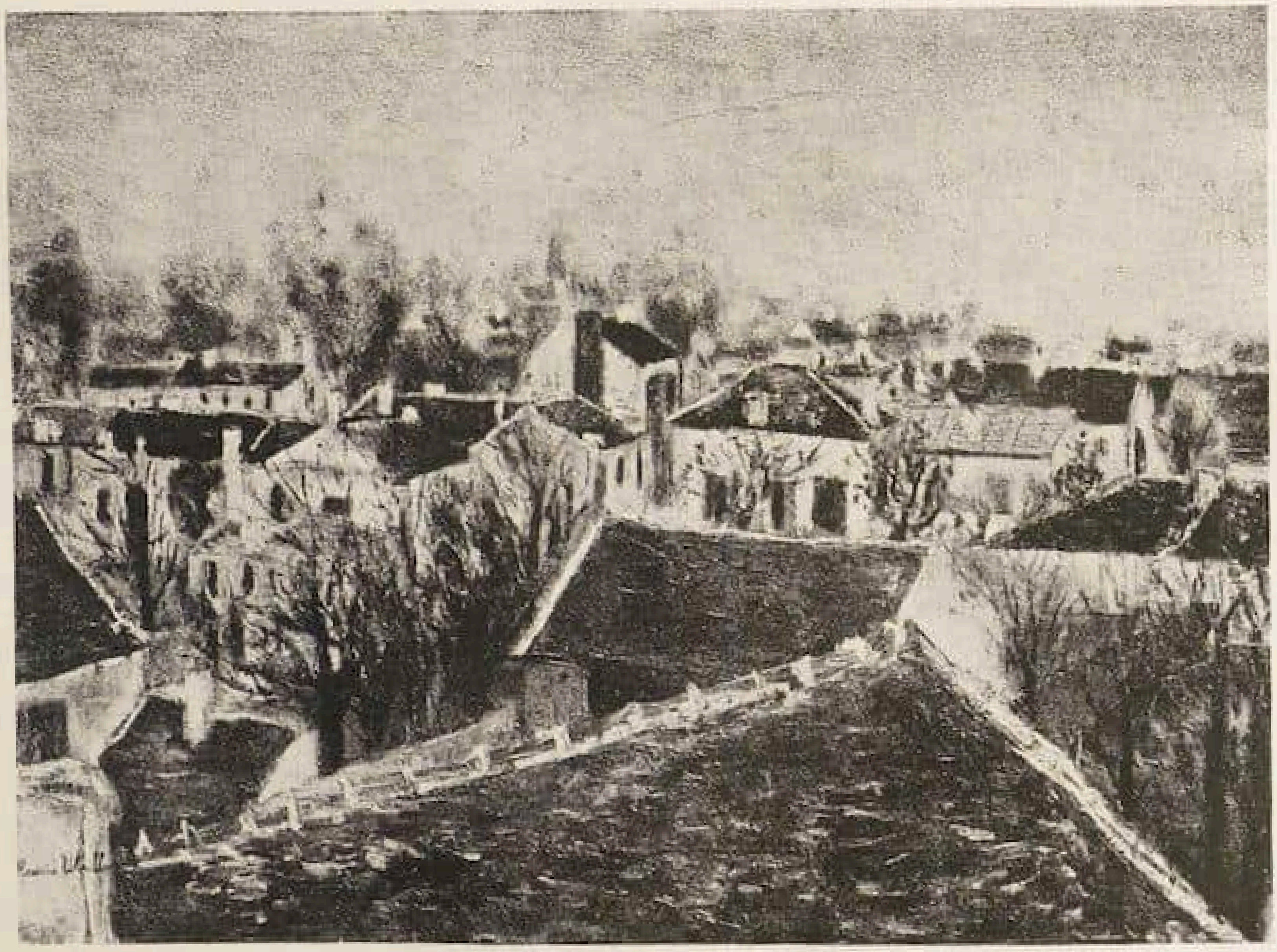
Dieser seiner Veranlagung gemäß, ist der Ursprung seines Talentes vielleicht in dem automatischen Unterbewußtsein unserer Handlungen verborgen; wenn man „automatisch" sagt, bedeutet das keineswegs freiwillig, aber im Gegensatz zur Reflexion hat dieser automatische Akt keinen unmittelbaren äußeren Antrieb nötig. Aber gehen wir tiefer auf den Fall des Malers Utrillo ein. Die malerische Tat geschieht bei Utrillo effektiv absolut unfreiwillig. Er macht sie durchaus nicht seinem Willen untertan, vor allem, weil die rein verstandesmäßige Konzeption seinem Werke fremd ist. Ich möchte annehmen, daß der malerische Antrieb bei Utrillo unter der Rubrik maschineller Bewegungen rangiert, so wie sie Charles Richet beschrieben hat. Ähnlich wie der Pianist zu spielen vermag, wenn er an ganz andere Dinge denkt, malt Utrillo, ohne eigentlich an das zu denken, was er schafft. Man darf also behaupten, daß der malerische Akt bei Utrillo durchaus unfreiwillig ist und sehr im Gegensatz zu den Künstlern sich vollzieht, die sich vorher besonders ausgiebig mit ästhetischen Erwägungen befassen. Und hier scheint eine Lücke offenbar zu werden, die man dem Werk des Künstlers zum Vorwurf machen kann, das man aus dieser Tatsache heraus als unvollkommen ansprechen könnte. Die strengen Verfechter der Komposition machen ihm diesen Vorwurf, und vielleicht haben sie nicht einmal so ganz unrecht. Aber an diesem Punkt setzt das Wunder ein, von dem ich oben gesprochen habe. Das Fehlen der vernunftgemäßen Überlegung und des rein Gefühlsmäßigen ist im Werk eines Utrillo zweifellos unleugbar, aber dennoch muß man sagen, daß hier die reine Sinnlichkeit in ihrer reinsten Form triumphiert.

Dabei handelt es sich nicht um eine literarische oder sentimentale, von irgendwelchen Ideen materiell inspirierte Sensualität, und nichts Anekdotisches vermag jemals ihre Reinheit zu beflecken. Im Gegenteil, diese sinnliche Kraft eines Utrillo ist die eines Malers vom reinsten Geblüt. Ähnlich wie bei anderen Künstlern die reine Form alles sein kann, so ist bei ihm die reine Farbe seine eigentliche Domäne, und ohne geheimnisvollen Theorien nachzuhängen, bewahrt er eine kindliche Lauterkeit vor der Natur, die er durchaus einfach mit dem wunderbaren, bunten Farbengemisch koloriert, etwa in der Art, wie ein Kind die Bilder seines Buches ausmalt. In der Hauptsache folgt er dabei der Vorschrift eines Fromentin: „Die schönsten Farben zu wählen und sie dann in den lautersten und richtigsten Beziehungen miteinander zu kombinieren." In der Tat geht dabei Utrillo durchaus den Weg der Erfahrung, und da ihm jede Methode fehlt, gelingt ihm nicht alles gleichmäßig, ja es darf gesagt werden, daß gewisse Werke vollkommen gelungen sind, andere dagegen weniger. Aber die Mehrzahl von ihnen ist durch wundervoll klare Pinselstriche gekennzeichnet, die der erstaunlichste Ausweis einer lyrischen Malerei sind.

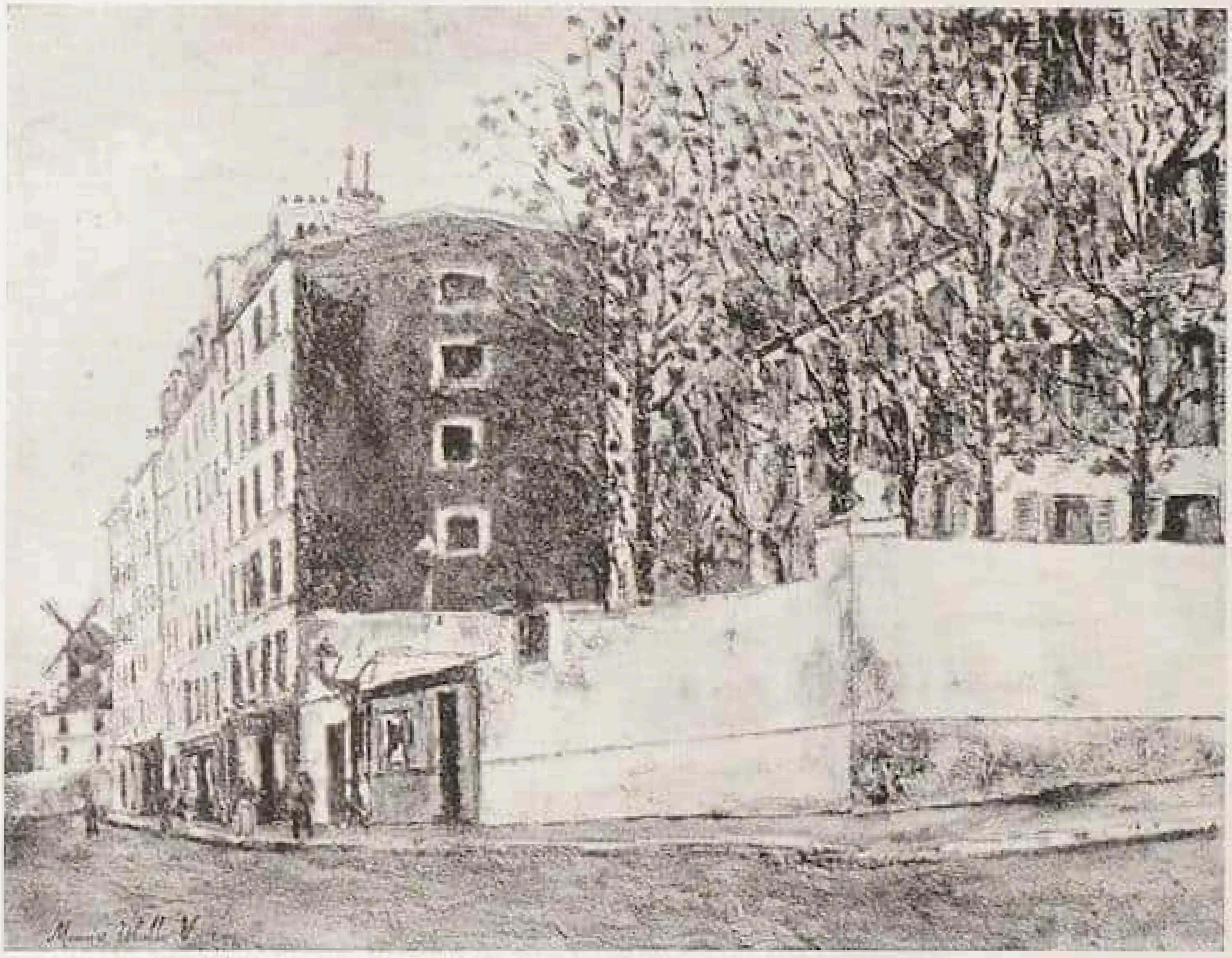
Man stellt sich in der Betrachtung gern vor, wie sich in seinem Werk das Wunder allmählich verdichtet, um von der tiefen Kenntnis aller Gesetze der Malerei und all ihrer Geheimnisse ein unwiderlegbares Zeugnis abzulegen. Einerlei, ob es sich dabei um die verschiedene Wahl der Grundtöne, um den Kontrast der Komplementärfarben oder um die Variationen handelt, die er bis zur Unendlichkeit mannigfaltig spielen läßt, immer scheint Utrillo alles zu verstehen, ohne es gelernt zu haben. Das Weiß seiner Mauer hat den gleichen Reichtum jenes Grau bei Velasquez. Das Blau seines Himmels ver-



Maurice Utrillo. Die Kirche von Treglonec in der Bretagne.



Maurice Utrillo. Ansicht von Varcelles.



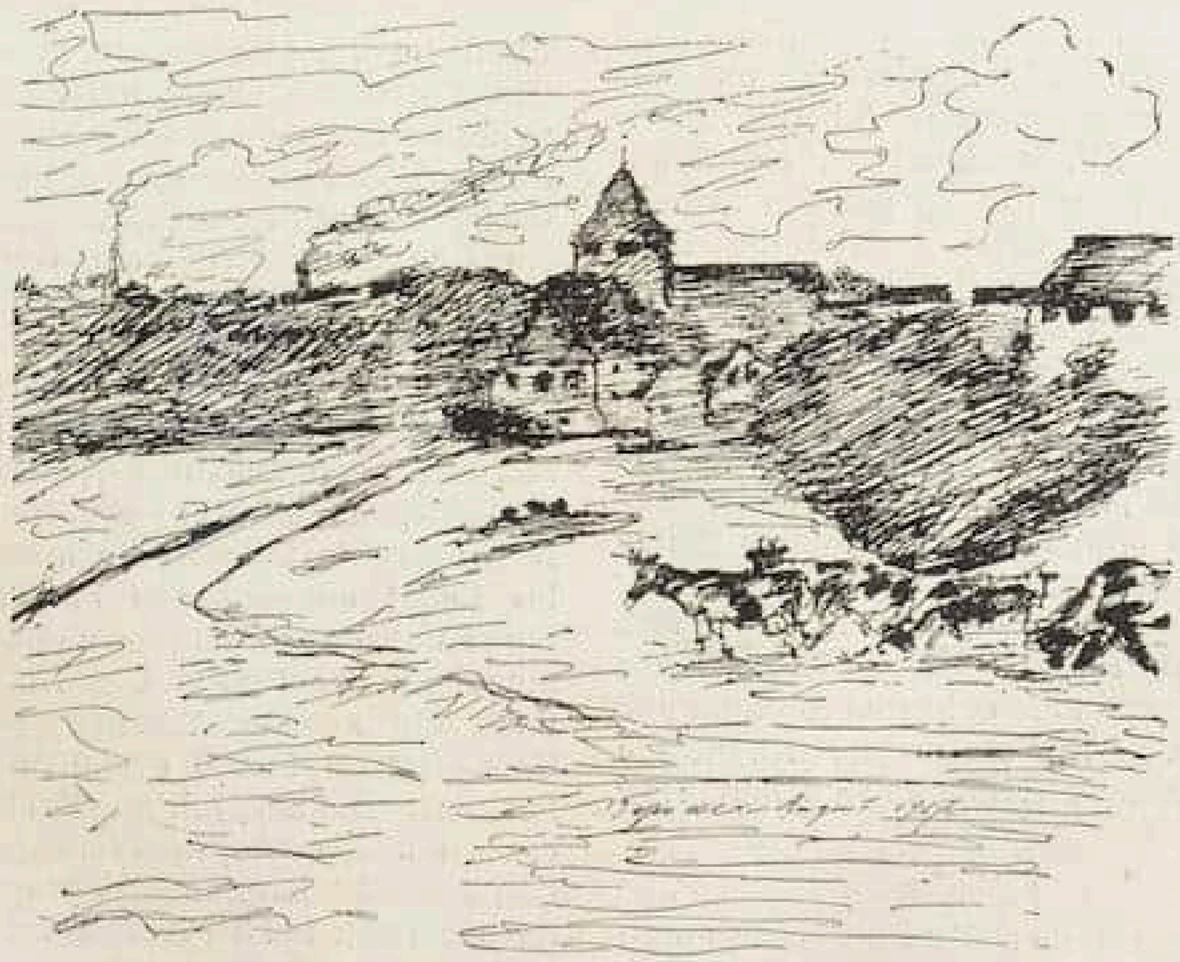
Maurice Utrillo. Rue d'Orchamps.

Maurice Utrillo. Straße von Stains.

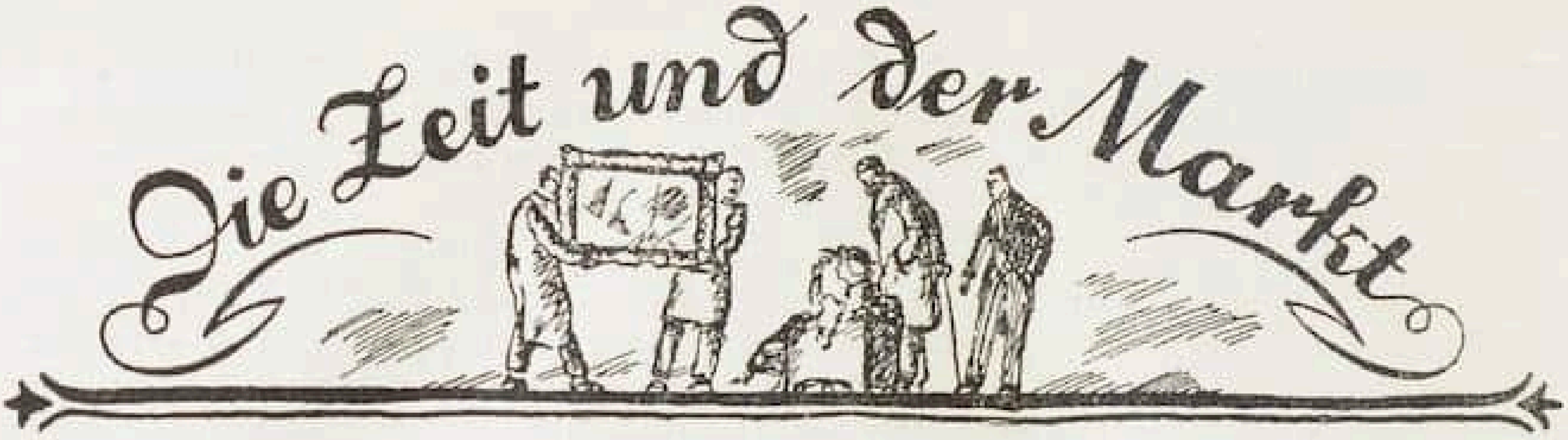
mittelt im verschiedenen Abklang der Töne dem Auge lyrische Freuden. Und vor allem bemerkt man auf jedem seiner Gemälde eine innere Ausgeglichenheit der lokalen Töne, die, wie man in der Künstlersprache sagt, Gesamtstimmung markiert, die bei ihm niemals eine Leere oder Lücke auf der Leinwand hinterläßt.

Man hat Utrillo einen verspäteten Romantiker genannt, aber warum seine Kunst etikettieren! Er ist durchaus ein Mann der Farbe, und das zeigt seine Richtung an. Dies ist der letzte Vorzug seiner künstlerischen Qualität, und eben darum ist er eine Ausnahmeerscheinung. Man hat ihn in die Linie der großen französischen Landschafter einbezogen und sicher mit Recht. Aber er selbst weiß nichts davon, hat nie etwas davon gewußt und nichts getan, um diese Klassifizierung zu verdienen. Man hat ihn mit Sisley immer wieder verglichen, dem er sicher überlegen ist, und mit Pissaro. Zweifellos hat Utrillo die Impressionisten gut gekannt und mehr noch als das; denn ich behaupte unumwunden, daß er sie gewissermaßen in einer durchaus sinnlichen Art neu hat erstehen lassen, d. h. er steht außerhalb ihrer Gesetze und ihrer Unterwürfigkeit einem System gegenüber. Der beste Ruhmestitel aber, den man dem Werk eines Utrillo machen kann, ist dieser, daß man niemals das Knirschen des Handwerks empfindet und noch weniger sein Rüstzeug, auch niemals den Mechanismus zu entdecken vermag.

In dieser seiner Sonderstellung erkennt man trefflich das liebenswerte Genie eines Utrillo. Er malt so, wie er atmet, und er ist für den Kult der reinen Malerei ungefähr das, was der Douanier Rousseau für die Anekdote war. Und lange noch wird man über den seltsamen Widerspruch staunen, der den Händen eines ach so elenden, vergifteten und unvernünftigen Utrillo nicht nur die am wenigsten kranke und leidende Kunst entstammen ließ, sondern eine, die im Gegenteil der überzeugendste Beweis von Gesundheit, Frische und ewiger Jugend ist. Deutsch von G. Biermann.



Lovis Corinth. Tapiau. 1917.



Sammlungen

Berliner Muſeen

Die islamiſche Abteilung des Kaiſer-Friedrich-Muſeums iſt kürzlich durch eine großzügige Schenkung ihres Leiters Friedrich Sarre um nicht weniger als 750 Gegenſtände von zum Teil ganz hervorragender Schönheit und Bedeutung erweitert worden. Bislang war die Sammlung Sarre nur als Leihgabe im Muſeum aufgeſtellt, um nun (mit Ausnahme der zurückgezogenen Miniaturen, Teppiche und weniger Stein- und Stuckarbeiten) unter den Beſtand der Galerie eingeordnet zu werden. Zumal auf den Gebieten der Keramik und des Metallgeräts erhält dieſe damit einen ganz ungewöhnlichen Zuwachs. Die Stücke, zumeiſt unmittelbar im Orient erworben, ſind, ihrem Range gemäß, faſt ſämtlich bereits publiziert, ſo daß ein einzelnes Eingehen auf ſie an dieſer Stelle ſich erübrigt. Beſondere Beachtung ſichern ſich zunächſt die markant geſtalteten Bronzekannen ſaſſanidiſcher Herkunft, die geſchmeidiger geformten aus Turkeſtan und Armenien, mehrere ſilbertauſchierte Becken des XIII.—XV. Jahrhunderts, ein ägyptiſcher Helm von jener ſpiralig um den Schädel gedrehten Art. Dann ragen hervor die Tonwaren des meſopotamiſch-ſyriſchen Kreiſes wie des perſiſchen Mittelalters, von letzteren ein gleißend lüſtrierter Albarello aus Teheran, Flieſen, Reliefplatten, wie z. B. jene prächtig kobaltblau glaſierte perſiſche Platte, die eine Gebetniſche nach oben abſchloß, dem XIV. Jahrhundert zugehörig. Neben oſtaſiatiſch beeinflußten ſpäten Fayencen findet ſich eine kleine mauriſche, ſehr rare Lüſterſchale der Malagafabrik. Schließlich einige zauberiſch iriſierte Gläſer, darunter ein emaillierter und vergoldeter Parfumſprenger von ſpröder Eleganz. Es iſt ein rechter Schatz, um den unſere öffentliche Sammlung da bereichert worden iſt.

* * *

Im Antiquarium der Staatsmuſeen gibt eine kleine Ausſtellung von Photographien, zeichneriſchen Aufnahmen und wenigen ornamentierten Trümmern eine gute Anſchauung von der ſyriſchen Ruinenſtadt Baalbek, wie ſie in den erſten Jahren nach 1900 durch eine deutſche Expedition erſchloſſen und rekonſtruiert worden iſt. Vor allem die von Theodor v. Lüpke hergeſtellten, vom ſüdlichen Licht an ſich begünſtigten, aber der Monumentalität wie dem reichen dekorativen Detail der römiſchen Tempel doch mit einem beſonderen Geſchick gerecht werdenden Bilder der Meßbildanſtalt ergeben eine deutliche Vorſtellung von jener zur Zeit des Auguſtus gegründeten, im 2. Jahrhundert beträchtlich erweiterten Kultanlage. Die Großartigkeit des Plans, die enorme techniſche Leiſtung, das leicht orientaliſch durchſetzte, reiche, doch nirgends protzige Schmuckwerk dieſes Repräſentationsbaus ſprechen höchſt eindrucksvoll aus dieſen Wiedergaben, die auf das demnächſt vollendet vorliegende Publikationswerk verweiſen. Wolfradt.

London

Wie man weiß, verfügt die britiſche Hauptſtadt bisher kaum über eine nennenswerte moderne Galerie, einerlei ob öffentlichen oder privaten Charakters. Denn die Sammlung der Tate-Galerie mag zwar für die Geſchichte der engliſchen Kunſt im 19. Jahrhundert immer noch bis zu einem gewiſſen Grade aufſchlußreich ſein, eine moderne Galerie etwa im Stil der Berliner National-Galerie iſt ſie nicht, vor allem deshalb nicht, weil ſie außer der engliſchen Kunſt kaum irgend ein Werk von Bedeutung weder der franzöſiſchen noch der deutſchen Malereien beſitzt. Um dieſer beſchämenden Tatſache abzuhelfen, hat kürzlich Sir Joſeph Duveen der Muſeumsleitung das Angebot gemacht, auf ſeine Koſten einen umfangreichen Anbau herſtellen zu laſſen, der ausſchließlich für nicht-engliſche moderne Kunſt reſerviert ſein ſoll. Nachdem das Muſeum dieſes Legat angenommen und der Bau bereits ſeiner Vollendung entgegengeht, hat ſich neuerdings in der Perſon des Mr. Samuel Courtauld ein zweiter Mäzen gefunden, der der Tate-Galerie 50 000 Pfund Sterling geſchenkt hat zum Ankauf ſolcher Kunſtwerke, die ſich etwa um die großen Franzoſen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gruppieren. Der Stifter will ſelbſt bei der Auswahl dieſer Werke mitwirken und hat ſich zu dieſem Zweck den Rat zweier engliſcher Kenner der modernen Kunſt geſichert. ?

Zürich

Zur Zeit beherbergt das Züricher Kunſthaus als Leihgabe die ſehenswerte Privatſammlung

Coray-Stoop, über die gleichzeitig ein mit prachtvollen Tafeln geschmückter Katalog erschienen ist, in dem der Besitzer einleitend das Programm seiner Sammlertätigkeit auseinandersetzt. Die Sammlung umfaßt im Ganzen 406 Nummern, von denen sich rund 291 auf die Gemälde verteilen. Unter diesen nehmen die alten Meister, speziell der niederländischen und deutschen Schule den Hauptteil ein. Aber die Sammlung ist auch reich an guten Italienern und charakteristischen spanischen Werken, unter denen Arbeiten von Greco, Velasquez und Goya nicht fehlen. Unter den frühen Vlamen müssen zwei dem Meister von Flémalle zugeschriebene Madonnendarstellungen hervorgehoben werden. In dieser Abteilung sind außerdem Arbeiten von Gerard David, Geertgen tot St. Jans u. a. zu nennen. Unter den modernen Bildern nehmen die Franzosen des 19. Jahrhunderts einen besonderen Platz für sich in Anspruch, darunter Arbeiten von Corot, Delacroix, Courbet, Degas und dazu zwei Werke van Goghs. Neben einer Anzahl kunstgewerblicher Arbeiten verdienen endlich die Skulpturen noch besondere Hervorhebung, von denen der Katalog insgesamt an 80 Stück verzeichnet. Alles in allem eine ebenso reiche wie vielgestaltige Sammlung, deren hervorragendsten Stücke durchaus museumsreif genannt werden können. Die Ausstellung bedeutet deshalb für Zürich ein besonderes Ereignis. r.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Einige wenige Saisonvorläufer. Über den jungen Amerikaner Louis Lozowick (vorgestellt in der Galerie Heller) wird in diesen Heften demnächst von anderer Seite Näheres gesagt werden. Er kompiliert reizvoll die Steinklötze der Wolkenkratzer, Speicher, Viadukte usw. zu vielgliedrigen, kleinformatigen Weltstadtpanoramen — weniger das Gigantische, als steinbaukastenartig das Sichtreffen und die perspektivische Metrik einer fast biedermeierlich erlebten konstruktiven Wabe aussprechend. Das spielerisch Korrekte des genau durchgeführten Gefüges wird von einem rhythmischen Schwung dabei glücklich zusammengefaßt. An einigen graphischen Figurationen aus Maschinenmotiven usw. empfiehlt sich die klare Faktur und glückliche Balancierung vor allem einer wirklich modernen Reklamekunst. —

Bei Twardy gewinnen die sanft versunkenen, von Dunst und warmem Licht durchsogenen, nur eben schon etwas effektgewissen Stimmungslandschaften Paul Grunwaldts unser Interesse. Küstenmotive herrschen vor, Menschen bei Boten; ein volltönender Sonnenuntergang (Aquarell), ein Stadtstück mit schemenhaft aus dämmerigem Graubraun auftauchenden Lokomotiven und Häusern haften stärker. Seehaus klingt darin an, wie den weich fließenden Flächen gut gesetzte Prismenkanten angeschliffen sind. —

Das Schaffen Julius Freymuths, der gebürtiger Rheinländer ist, aber motivisch und stilistisch dem ostpreußischen Kunstkreis aufs allerengste verbunden erscheint, ist, wie es sich bei Lutz & Co. darbietet, zwar Zeugnis einer ernst wollenden Begabung, aber im Ergebnis wenig ertragreich und ohne schöpferische Besonderheit. Es bleibt alles matter und verhaspelter gesagt, was von anderer Seite längst stärker erklang. Freymuth steht hinter Domscheits dumpfer Beschworenheit und Partikels schwüngigem Temperament, die in ihm deutlich nachhallen, zurück. Seine letzte Abwendung von einer gewissen magischen, illuminierenden Note zu einfacher, malerisch bewegter Geländedarstellung steht im Zeichen einer schönen Ehrlichkeit und hat in klein staffierten, dadurch räumlich gesteigerten Flachlandschaften ein bislang Reifstes gezeitigt. Doch bleibt auch hier ein Rest von Wirrung, etwas Keuchendes, das den Wunsch nach langem Atem weckt. Und überdies fehlt der Einsatz des Individuellen. Kunst ist nicht Herstellung und Wiederholung von Qualität, sondern vor allem Erschließung neuer Auffassungsmöglichkeiten.

Willi Wolfradt.

Dresdner Sommerausstellungen II.

Im graphischen Kabinett Erfurth stellt die Dresdner Sezession aus. Die kämpft seit Jahren um einen zeugungskräftigen Kern, verliert aber konsequent ihre stärksten Begabungen. Kartellierung mit auswärtigen radikalen Künstlergruppen hilft nicht über das Fehlen einer eigenen Mitte hinweg — im Gegenteil macht sie nur um so fühlbarer. Diese Ausstellung z. B. ist belangvoll fast nur von auswärtigen Mitgliedern beschickt. Dresden selbst stellt in Otto Lange und Mitschke-Collande emsig, aber nicht immer gleich glücklich an ihrer Festigung arbeitende Talente, in Heckroth auf Plastizität bedachte, beachtenswerte Eigenart, in Gotsch, Meyboden und Barcinsky gefühlvoll wühlende Vorexpressionisten, in Giebel, Hoffmann und Voll laute Gestikulierer, von denen nur Hoffmann durch farbige Reize mit der krampfhaft im Sexuellen wühlenden Ideenwelt, die hier beliebt ist, aussöhnt.

Mit solcher Objektwahl wollen diese Maler — bei denen man an Kultur das zu wenig spürt, was andere Sezessionsgenossen zu viel haben — ihre Verbundenheit mit Dix bezeugen, vergessen dabei aber, daß jenen nicht das Was, sondern das Wie auszeichnet. Dix macht seit seinem Weggang von Dresden Wandlungen durch, die ihn bereichern. Ohne Aufgabe seiner Grundwerte nimmt er einerseits mondänes Leben, andrerseits somnambules Tiefenleben auf in seine Kunst, beides ernst und voll des eigentümlichen Prickels, fast Bannes seiner Präzision. Am stärk-

sten wirkt er aber doch in einer frühen Zeichnung „Der bucklige Knabe", einem bis zur Verzweiflung wahren Abbild des „Gezeichneten" voll reinster Erlösung durch die Form. Hier also die wahre Vertretung des in der Künstlervereinigung nur angedeuteten neuen Sehens, eines schneidenden, dabei nicht stimmungslosen „Verismus".

Ihm stellt sich hier der andere Zug modernster Gestaltung entgegen — zu jenem die Alternative, die nach dem Expressionismus bleibt: der Konstruktivismus. Kandinsky selber führt ihn vor. Neben Aquarellen aus den Jahren 1915 und 1916 sieht man hier neueste Blätter — und kann ein leises Bedauern nicht unterdrücken, nach so viel freier Glut in Form und Farbe nun eingezwängt zu werden in Gesetz und Maß, in streng berechnete Mathematik des künstlerischen Raums. Man muß sich erst üben, das Individualisierende, das jene frühe abstrakte Kunst der Starrheit des Ornamentes enthob, auch in diesen neuen Konstruktionen zu spüren. Persönlichkeit, trotz aller Sachlichkeit immer noch Kriterium aller Kunst, stößt erst zage durch diese eiserne Konsequenz einer „Richtung" hindurch.

Wieweit sich das Bauhaus der in dem Wort „Richtung" beschlossenen Gefahr zu entziehen weiß, wird die Bauhausausstellung zu erweisen haben. Daß Gegenkräfte vorhanden sind, beweist die Kunst Paul Klees, von der hier schöne alte und neue Proben hängen. Ihr im besten Sinne sich gleichbleibender Charakter bedarf hier nicht mehr der Sonderwürdigung. Der in ihm webenden Spannung zwischen Poesie und Musik hält er die reiche Balance in seiner Bilderwelt. Einige feine Holzschnitte Feiningers vervollständigen hier das Gastspiel des Bauhauses. Zeichnungen und ein eigenartig zartes Aquarell Archipenkos zeigen die Weite dieses Plastikers, von Lasar Segall sind es hauptsächlich die zwingend gebauten Köpfe, die hier überzeugen, einige kleine Chagalls aus der besten Zeit (1916 und 1917) vervollständigen diese kleine, aber gewählte Schau eines sehr sicheren Gestaltungswillens unserer Zeit, für die der Rührigkeit der Dresdner Sezession sehr zu danken ist.

Damit wäre das Wesentliche über die Dresdner Sommerausstellungen gesagt. Denn Wesentliches hat die Ausstellung der Dresdner Kunstgenossenschaft dem nicht hinzuzufügen. Sie unterstreicht nur den auf schlichte Naturdarstellung dringenden Unterton gegenwärtiger Kunstsituation (Kaltwasser, Oehme, Thomas, Hebestein und der begabte Plastiker Moll), in den manchmal etwas reichlich bürgerliche Gefühlsseligkeit eindringt. Was Feldbauer, Dorsch, Unger malen, weiß man seit Jahrzehnten, auch die „Expressionisten" wie Hofmann Juan, zeigen sich in der bekannten Art. Auf junge Talente nachdrücklich hinzuweisen, bietet sich keine Gelegenheit — so gern man es möchte, um den Vorwurf einigermaßen abzuschwächen, den man angesichts dieser Ausstellung der Kunstgenossenschaft zu machen nicht unterlassen kann. Er gründet sich einerseits auf die mangelnde Rührigkeit dieser Gruppe, die trotz eingestandenem oder uneingestandenem Mangel eigener Kraft es unterläßt, auf anderem als malerischem oder plastischem Gebiet das dort Nichterfüllte wettzumachen. Ausgestaltung der nur embryonenhaft mitgeschleppten Architektur-Ausstellung wäre hier eine für Dresden und darüber hinaus für diese Kunst überhaupt bedeutungsvolle Tat. Sie vor allem — durch die Zeit zur Nichtverwirklichung ihrer Pläne und so zum Versiegen verdammt — braucht heute die Erfrischung durch Konkurrenzen und Ausstellungen — wird aber auch gebraucht, dringend gebraucht zur Durcharbeitung von Problemen, die bildende Kunst von heute aufwarf, die vor allem der Kubismus nach Erfüllung seiner letzten auf der Fläche und in der Plastik erreichbaren Möglichkeiten faktisch-räumlicher Ausdeutung überantwortete. Solche Verpflichtung muß jeder Ausstellung nahegelegt werden. Durch ihre Einlösung könnte die Kunstgenossenschaft manche Sünden gutmachen.

Denn auf der anderen Seite ist ihr eine bedauernswerte Lässigkeit in der Jurysierung ihrer Mitglieder vorzuwerfen. Solange eine gemästete Kitschglucke wie Richard Müller an unschuldigen Wänden eines Ausstellungsgebäudes mit unqualifizierbaren Farbfabrikaten prangt, müssen notwendig unter deren arrogantem Flügelschlag viel pipsende Kitschkücken mit in die Ausstellungsgehege schlüpfen, und die veranstaltende Gruppe wird Gefahr laufen, unter ernst zu nehmende Künstlervereinigungen nicht mehr gezählt zu werden. Persönliche Rücksicht hat dem Ernst dieser Tage gegenüber keine Rolle zu spielen, und hält die Kunstgenossenschaft auf ihren durch Geschichte gestärkten Namen, so hat sie Konsequenzen zu ziehen, die für Dresdens Kunstleben überhaupt vorbildlich wirken könnten.

Dr. Oskar Schürer.

Von Künstlern und Gelehrten

Heinrich Wölfflins Weggang von München.

Unbegreiflicherweise hat die Nachricht von dem Scheiden Wölfflins aus seiner Münchener Lehrtätigkeit in einem Teil der deutschen Presse Befremden hervorgerufen und es hat dabei sogar nicht an Kommentaren gefehlt, als mache sich der verdiente Lehrer einer Undankbarkeit schuldig, indem er Deutschland gerade in der schwierigsten Zeit den Rücken kehre. Daß diese Unterstellungen völlig ungerecht sind, weiß jeder, der die Lauterkeit dieses vorbildlichen Menschen aus Erfahrung kennt. Tatsache dagegen ist, daß Heinrich Wölfflin im nächsten Sommer sechzig Jahre alt wird und daß ihm, dem gebürtigen

Schweizer, der nie die Liebe zu seiner angestammten Heimat verleugnet hat, gerade jetzt die Möglichkeit geboten ist, einer Berufung an eine Schweizer Universität (wahrscheinlich Zürich) zu folgen, die es ihm gestattet, den Rest seines vorbildlichen und ungemein produktiven Lebens seiner eigentlichen Heimat zu widmen. Soll man es einem solchen Manne verargen, der die besten Jahre seines Lebens der deutschen Wissenschaft geopfert hat, daß ihn, dem Sechzigjährigen, die alte Coriolan-Sehnsucht überkommt, die ihn zur Heimat zurückzwingt, wo ihm in einem ruhigen, festgegründeten Milieu staatlicher Ordnung die Möglichkeit geboten wird, die Jahre letzter Reife sorgenlos zu verbringen, um fern der deutschen Unruhe und Ungewißheit die Früchte seiner Erkenntnis zu sammeln! Die deutsche Kunstgeschichte hätte vielmehr allen Anlaß, eine Persönlichkeit wie Wölfflin zu einer solchen Möglichkeit zu beglückwünschen und ihm zu danken für die vielen Jahre, wo er — in seiner Art unübertroffen — Lehrer an deutschen Universitäten gewesen ist. Wird auch das kommende Wintersemester wahrscheinlich das letzte sein, in dem Wölfflin seiner Münchener Lehrtätigkeit obliegt, so wollen wir uns dennoch dankbar freuen, daß gerade unser schwergeprüftes Vaterland demnächst dem scheidenden Sechzigjährigen den Abschiedsgruß zurufen darf, dem wir von Herzen die glückliche Ruhe des Alters in der Heimat wünschen, eingedenk all dessen, was dieser Lehrer der Jugend der deutschen Wissenschaft als kostbares Vermächtnis hinterlassen wird. B.

* * *

Der spanische Maler Joaquin Sorolla ist kürzlich 60 Jahre alt in dem Höhenort Cercedilla im Guadarama-Gebirge gestorben. Neben den beiden im vorigen Jahr dahingegangenen, gefeierten Malern Pradilla und Villegas und neben dem meist in Paris lebenden Zuloaga war Sorolla y Bastida der bekannteste Repräsentant neuzeitlicher spanischer Malerei und typischer Vertreter jener Landschaft von Valencia, deren lichtdurchflutete Heiterkeit auf seinen Bildern immer wieder lebendig wurde. Auch die Tatsache, daß der Künstler in den letzten drei Jahren gelähmt war, konnte seiner begründeten Stellung keinen Abbruch tun. — Der Konservator Dr. Adolf Feulner, München, wurde zum Hauptkonservator der Sammlungen des bayrischen Krongutes ernannt.

Neue Bücher

Neue Literatur in England

Trotz der großen Anzahl von Büchern, die über japanische Drucke veröffentlicht wurden, ist der Gegenstand noch lange nicht erschöpft. Neues Licht ist besonders in den letzten Jahren auf das Leben und Treiben der Zeichner geworfen worden. Man hat in alten Biographien soviel Verschiedenheiten gefunden und die damit verwickelten Fragen sind in einem Buche, betitelt „Japanese Colour Prints“ von Laurence Binyon und J. J. O'Brien Sexton zu Papier gebracht worden. Messrs. Ernest Benn werden das Werk im Herbst veröffentlichen, zu dem erste japanische Quellen benutzt wurden. Das Werk ist mit 16 Buntdrucken und anderen in Schwarz-Weiß illustriert und enthält fast nur gänzlich unbekannte Drucke.

Anläßlich der Internationalen Theater-Ausstellung, die kürzlich im Viktoria- und Albertmuseum stattfand, war eine große Zahl von Bühnenmodellen und Entwürfen von Künstlern aller Nationalitäten zusammengebracht. Davon erscheint eine Auswahl in einem Werke, das Messrs. Ernest Benn im Herbst veröffentlichen werden, unter dem Titel „Modern Theater Design“. Das Werk wird mehr als 150 kolorierte und einfarbige Abbildungen enthalten und Arbeiten von Männern illustrieren wie: Gordon Craig, Charles Ricketts, Albert Rutherston, Adolphe Appia, Stern, Poelzig, Paul Ott, Larionora u. a. m. Die Einleitung schreibt Charles Ricketts.

Ferner zeigen Messrs. Benn für den Herbst an: The Art of the Chinese Potter“. Dieser Band enthält 192 auserwählte Beispiele von Töpfereien aus der Zeit der Han- bis zum Ende der Mingdynastie in farbigen und einfarbigen Illustrationen. Der Zweck ist, die besten Stücke aus englischen Sammlungen zu veröffentlichen, man hat aber mit Bedacht nur die gewählt, die bisher noch nicht in anderen gutbekannten Werken enthalten sind. Jede der Illustrationen ist von ausführlichem Text begleitet und in der Einleitung wird ein Überblick gegeben von der allgemeinen Entwicklung der Töpferkunst in China in der Zeit von 200 vor bis 1644 nach Christi. Die Auflage ist auf 1500 Exemplare beschränkt, von denen 500 für Amerika bestimmt sind.

Im gleichen Verlage erscheint im Laufe des Herbst „Arthur Waley's Introduktion to the Studio of Chinese Painting“. Ein biographischer und kritischer Überblick über die chinesische Malerei und Kunst.

Dame Una Pape-Hennessy's „Early Chinese Jades“. Dies dürfte das erste Werk über dies Gebiet in England und ganz Europa sein und wird hoffentlich eine ernste Lücke über chinesische Kunstliteratur schließen, denn seit der Veröffentlichung des gutbekannten Werkes Dr. Laufers im Jahre 1912, das leider längst vergriffen ist, hat man viele neue Kenntnisse erlangt. Der Band wird ca. 70 Abbildungen, darunter 10 farbige, enthalten. K. P.

Ein deutsches Werk in Englisch. Messrs. Benn wollen noch vor Weihnachten, gleichzeitig mit der deutschen und amerikanischen Veröffentlichung „The Art History of Ancient Peru“ von Dr. Walter Lehmann und Dr. Heinrich Döring

herausbringen. Dies Werk kann als erste Veröffentlichung der Forschungsabteilung des Ethnographischen Museums in Berlin bezeichnet werden und sollte zuerst von Prof. Seler herausgegeben werden, der aber letztes Jahr starb. Der Text wird mit zahlreichen Illustrationen versehen, dem sich 132 farbige Abbildungen anschließen, die Entwürfe von Töpfereien, Textilien u. a. m. darstellen. Die Bilder werden zum größten Teil erstmalig veröffentlicht; enthalten ist auch ein Teil der Gaffron Sammlung. Es ist dies das erstemal, daß peruanische Kultur nach der künstlerischen, historischen und wissenschaftlichen Seite hin beleuchtet wird. K. P.

Arthur M. Hind, Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists ... in the British Museum. II. Drawings by Rubens and other artists of the Flemish school, 1923.

Vollständige Kataloge der großen öffentlichen Zeichnungssammlungen in wissenschaftlichem Geist herauszugeben: diese Aufgabe wird in weite Zukunft hinein noch viele Kräfte in Anspruch nehmen. In London, Paris und Berlin ist man energisch an die schwere Arbeit gegangen; der Abschluß liegt überall in weiter Ferne. In Berlin ist der Band, der die deutschen Zeichnungen enthält, erschienen, in Paris das Werk, das die ungeheuere Zahl der französischen Blätter umfaßt, etwa bis zur Hälfte gediehen. Das British Museum hat schon 1898 den ersten Band seiner Zeichnungen britischer Meister herausgebracht — freilich ohne Abbildungen. Wie der Printroom allein unter den europäischen Kupferstichkabinetten daran gegangen ist, Verzeichnisse seiner Bestände an gedruckten Blättern zu veröffentlichen (die deutschen Holzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts sowie die italienischen Kupferstiche), wahrt er auch seinen Vorsprung, was die Katalogisierung der Zeichnungen betrifft, und schöpft aus der räumlichen und geistigen Verbindung mit der Bibliothek den Sinn für Akribie und die Ausdauer zu strenger gelehrter Arbeit. Zugute kommt allen Publikationen dieses Institutes die britische Begabung für Organisation und die Fähigkeit, erreichbare Ziele aufzustellen (während bei uns nicht selten wissenschaftliche Unternehmungen allzu groß geplant werden, so daß die Kräfte zur Durchführung nicht ausreichen).

Die Aufgabe, den Zeichnungen niederländischer Meister im British Museum einen Katalog zu geben, hat Arthur M. Hind übernommen. Im Jahre 1915 erschien der von ihm mit tief eindringender Kritik bearbeitete Band, der die Zeichnungen Rembrandts und die der Rembrandtschüler enthält. Jetzt liegt der zweite Band vor mit den flämischen Zeichnungen aus dem 17. Jahrhundert. Er schließt sich, wie der erste, der Form an, die sich für solche Publikationen herausgebildet hat. In vielen kleinen, aber genügend scharfen Abbildungen werden zwar nicht alle verzeichneten Stücke, aber doch viele und alle irgendwie bedeutenden auf Tafeln reproduziert. Die englischen Bände zeichnen sich durch Übersichtlichkeit, Handlichkeit und vorzügliche Indices aus.

In dem neuen Bande wird mit Rubens begonnen, über dessen umfangreiches Zeichnungswerk wir noch keine Publikation und nicht einmal den Versuch einer zusammenfassenden Darstellung besitzen, abgesehen von den wenig kritischen und, was diese Monumentenklasse betrifft, sehr unvollständigen Angaben in den Werken von Max Rooses — l'Oeuvre de Rubens — (1886–92) und Vie de Rubens (1903). Unter 119 Nummern verzeichnet Hind die Originalzeichnungen dieses Meisters im British Museum. Auf ausführliche Beschreibung ist verzichtet, dagegen sind alle Angaben über Technik, Herkunft, Beziehung zu Gemälden oder Stichen mit höchster Gewissenhaftigkeit formuliert. Nichts fehlt, was helfen kann, das Urteil über die „Echtheit" und die Datierung einer jeden Zeichnung zu klären. Alle Reproduktionen werden zitiert, und an Hinweisen auf stilverwandte Dinge in anderen Sammlungen mangelt es nicht. Auf 21 Tafeln ist ungefähr die Hälfte der Rubens-Blätter reproduziert. Van Dyck folgt mit 87 Originalen. Während die an Quantität imponierende Rubens-Sammlung bei weitem nicht so viele Glanzstücke aufweist wie der Louvre oder die Albertina, ist die Reihe der van Dyck-Blätter quantitativ und qualitativ unvergleichlich und erweitert die Vorstellung von dieses Meisters Gestaltungskraft nach mehr als einer Seite. Namentlich lernen wir van Dyck hier besser als in Gemälden als einen anmutigen und gefühlvollen Landschaftsdarsteller kennen, als einen Vorgänger Gainsboroughs auch auf diesem Gebiete.

In langer Reihe sind die übrigen flämischen Meister des 17. Jahrhunderts angeschlossen, zumeist mit nur wenigen Zeichnungen. Jordaens tritt wie fast überall mit höchst effektvollen Aquarellen auf, Brouwer bleibt auch hier als Zeichner etwas problematisch, Teniers enthüllt in Zeichnungen seine innere Schwäche. Ausgezeichnet vertreten sind zumal Lucas van Uden, Jan Breughel, Jan Fyt, Frans Snyders. Im ganzen sind 538 Blätter katalogisiert.

Hinds Arbeit verdient um so mehr Anerkennung und Bewunderung, als bei solcher Katalogisierung überall selbständige Kritik eingesetzt werden muß, und wenig Hilfe in der Literatur zu finden ist. Abgesehen von einigen Meistern, wie Dürer, Rembrandt, Holbein oder Raphael, sind die in den Mappen verborgenen Zeichnungen dem sichtenden Urteil der Kunstkenner verhältnismäßig wenig ausgesetzt gewesen. Je schwieriger die Aufgabe, um so wertvoller die Leistung, weil eine Fülle von neuem Material dem kunstgeschichtlichen Studium zugeführt wird.

Kritische Bemerkungen zu dem Verzeichnis, das höchstes Vertrauen verdient, könnte nur wagen, wer an der Hand dieses Bandes die Sammlung durchgearbeitet hat. Ich muß mich damit begnügen, wenige ergänzende Angaben zu notieren, die sich mir zufällig bieten.

Die Rubens-Zeichnung (32) enthält eine Figurengruppe aus einem der Orley'schen Kartons der Maximilianschlachten, und zwar im Gegensinne, ist also vermutlich der Tapisserie entnommen.

Ein Gemälde, das den Leibarzt de Mayerne nach der Zeichnung Nr. 94 darstellt, vielleicht ein Original von Rubens, ist aus englischem Privatbesitz gerade jetzt im Berliner Kunsthandel aufgetaucht.

Die auf S. 149 erwähnten Zeichnungen von Zuccaro nach Holbeins Triumph des Reichtums befinden sich im Berliner Privatbesitz.

M. J. Friedländer.

Giuseppe Fiocco. Francesco Guardi. Con 128 tavole. Editore Luigi Battistelli. Firenze 1923.

Fioccos Buch über Francesco Guardi hat ein unschätzbares Verdienst, weil es zum erstenmal den venezianischen Meister als Figurenmaler behandelt. Nicht als ob Verfasser den Maler der Veduten und Caprici vergessen hätte, aber der Hauptakzent seines Werkes liegt auf dem Figurenmaler Guardi, den die Kunstgeschichte bisher wenig beachtet hat. Grundlage der neuen Feststellungen war einmal das genaue Studium der Zeichnungen und ferner das wichtigste Forschungsergebnis, daß die biblischen Darstellungen in der Angelo-Raffaele-Kirche zu Venedig, die bisher sogar als unbekannte Werke der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts angesprochen wurden, keinen geringeren als Francesco Guardi zum Urheber haben.

Das Buch vermittelt auch die Bekanntschaft mit dem vierzehn Jahre älteren Bruder Antonio, der allerdings nur ein etwas mittelmäßiger Maler gewesen ist. Von ihm besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum ein bezeichnetes Bild und andere existieren in den Kirchen und Sammlungen der Provinz Venedigs. Fiocco stellt fest, daß Francesco Schüler seines Bruders Antonio war, und es ist ihm gelungen, auf Grund stilkritischer Forschung die 252 Zeichnungen Guardis im „Museo Civico" in Venedig auf die Autorschaft der beiden Brüder zu verteilen. Gerade diese Analyse der Zeichnungen aber beweist schlagend, daß die obenerwähnten Bilder in der Angelo-Raffaele-Kirche zu Venedig unbedingt das Werk des Francesco Guardi sind, der sie in den Jahren 1750—53 gemalt hat. Diese Bilder sind — trotz zeichnerischer Mängel — in der Farbe prickelnd und reizvoll und auch das berühmte Ridotto-Bild im Museo Civico, das früher meist dem Longhi zugeschrieben wurde, ist nach Fiocco zweifellos ein Werk Guardis. In der Sammlung „Stucky" in Venedig gibt es außerdem von Guardi mehrere großformatige dekorative Bilder, die Szenen aus dem Leben des heiligen Joseph behandeln und neben des Künstlers Bottegabildern weist Verfasser dem Francesco noch zahlreiche andere Werke zu, was um so weniger Wunder nehmen kann, da außer dem Bruder auch noch seine drei Söhne in der Guardi-Werkstatt tätig waren. Aber nach dem Tod des Bruders scheint sich Francesco meist auf die Veduten-Malerei verlegt zu haben, für die damals in Venedig ein enormer Absatz bestand, und auf diesem Gebiet hat er selbst die Meisterschaft Canalettos überflügelt. Man kennt ja diese geistreichen Ansichten der Dogenstadt und der venezianischen Terraferma, deren prickelnde Art mit das schönste ist, was die venezianische Malerei aus neuerer Zeit der Kunstgeschichte vermacht hat.

L. Brosch.

Marcelle Tirel, Rodin intime. Paris 1923. Editions du Monde Nouveau.

Marcelle Tirel war jahrelang die Privatsekretärin Rodins. Der mühevolle Posten war ihr erträglich nicht durch den Dank des Meisters, sondern durch die eigene, unzerstörbare Begeisterung für dessen Werk. Gegen diese Begeisterung arbeiteten zwei Mächte: erstens menschliche Nebenbuhler, die sie aus ihrer Stellung verdrängen wollten, zweitens die Einblicke in das Privatleben des Genies. Tapfer hielt sie aus; mit Fräulein J. Cladel gehört sie zu denjenigen, denen die Wahrung des Rodinschen Erbgutes in erster Linie zu danken ist; den Gedanken, Rodins künstlerischen Nachlaß in einem Museum zu vereinigen, habe der Bildhauer zwar selber gehabt, die Verwirklichung des Gedankens dürfte aber ohne den Eifer der beiden Frauen nicht ermöglicht worden sein. Schlimmer waren die Angriffe, welche aus dem Anblicke des zusammenhanglosen, spielerischen Daseins und insbesondere des immer von Zank aufgewühlten Ehelebens Rodins der Begeisterung dieser Sekretärin erwuchsen. Die Echtheit ihrer Schilderung dieser häuslichen Vorgänge wird ihr durch einen Brief des (unehelich geborenen) Sohnes des Bildhauers bezeugt, der dem Buche vorangesetzt ist. Rodin war mit seiner Frau letzten Endes unlöslich verbunden, führte jedoch schon von frühen Jahren fortdauernd eine Art Doppelehe. An diese Nebenfrauen banden ihn Leidenschaften, durch die seine künstlerische Gabe zugleich angeregt und geschwächt wurde. Bewegte er sich neben seiner Frau, mit der er sich übrigens erst am Lebensabend gesetzlich trauen ließ, als ein gerader, freier und kameradschaftlicher Mensch, so zeigen ihn die Verhältnisse, die er mit hoch- und niedriggestellten Schönheiten unterhielt, in einem geschlechtlichen Hörigkeitszwange, aus dem er sich immer nur gewaltsam zu befreien

vermag. Seine Frau ſah dem allen zu, duldete es, weil Rodin, der Künſtler, ohne dieſe Reize nicht auskam, und litt namenlos. Wird alſo durch Marcelle Tirels Buch immerhin wichtiges, wenig bekanntes Material zur Biographie des Künſtlers beigebracht, ſo darf ſie ihrem Buch den Untertitel: l'envers d'une gloire auch deswegen geben, weil es nicht den ſtarken, gefeierten, ſeiner ſelbſt ſicheren Kunſt- und Lebensmeiſter Rodin zeigt, ſondern einen Rodin der Einſamkeit, des Suchens, des Beſeſſenſeins. Eine Ruhmesfigur des franzöſiſchen öffentlichen Lebens, war dieſer Rodin insgeheim doch ein Ausgeſchloſſener, ein Unbehauſter, ein verdächtiges Geſellſchaftsglied, ja nicht einmal dies, ſondern ein Feind und Paria der Geſellſchaft, ein Bohèmien. Seine Sucht, mit den Hochgeſtellten zu verkehren, hat viel von der ſtaunenden Einfalt des Emporkömmlings. Andererſeits verband ihn kein genügend ſtarkes Band mit den Unterſchichten, von denen er herkam. Er hing in der Luft, und was ihn trug, ſchützte, ernährte, war die lediglich ihm gehörige Unfaßbarkeit: Sein Genie. F. M. H.

Dr. Franz Jakobi, Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen. F. Bruckmann, Verlag, A.-G. München 1923.

Ein kleines Buch, geeignet zum Handgebrauch, unter ſtetem Blick auf die Originale der Münchener Staatsbibliothek, nach denen faſt ausſchließlich die zahlreichen und vorzüglichen Abbildungen genommen wurden, beſchränkt ſich dieſe knappe und treffliche Darſtellung eines umfangreichen Gegenſtandes nicht auf einen kompilatoriſchen Tatſachenbericht, ſondern ſtellt ſich zu manchen Fragen der Forſchung durchaus ſelbſtändig und ſtets in anregender, von der Liebe zum Objekt eingegebener Form. Für Freunde, Kenner und Anfänger gleich unentbehrlich wird das von gedrängtem Wiſſen angefüllte Buch durch eine ſorgfältige und beinahe erſchöpfende Literaturüberſicht, die bis zu den jüngſten Erſcheinungen des Jahres führt und ſich auch auf die wichtigſten Zeitſchriftenbeiträge erſtreckt. Es tut eigentlich wenig zur Sache, daß die Buchmalerei des ſpäten Mittelalters und der neueren Jahrhunderte erſichtlich liebevoller und eingehender geſchildert iſt als die der Frühzeit. Daß das bayeriſche und in München vorhandene Material bevorzugt iſt, liegt an der beſonderen Vertrautheit des Autors, der ſchon wertvolle „Studien zur Geſchichte der bayeriſchen Miniatur des 14. Jahrhunderts" geboten hat. Bei der Vollſtändigkeit der prächtigen Münchener Sammlung iſt überdies eine ausgeglichene Gleichmäßigkeit des hiſtoriſchen Ablaufs geſichert, der auch eine ausreichende Würdigung der früheſten Produktion bringt.

Im einzelnen ſcheinen mir die weſentlichen Unterſchiede iriſcher und germaniſcher Initialornamentik ebenſo zutreffend gekennzeichnet zu ſein, wie die Würdigung der karolingiſchen Kunſt, die ſich von der aggreſſiv einſeitigen Überſchätzung des Orients, die nachgerade eingeriſſen iſt, erfreulich frei hält. Es ſcheint, wir kommen in der Kunſtgeſchichte genau ſo auf ältere Hypotheſen zurück wie nach Bernhard Shaw in der Medizin. Man wird Jakobis Schilderung des Verhältniſſes zwiſchen Deckmalerei und Illuſtration und, um einen Einzelpunkt anzudeuten, ſein Feſthalten an Aachen als dem Sitz der Palaſtſchule Karls des Großen, in vielleicht nicht zu langer Zeit wieder allgemein näher treten. Für die karolingiſche Zeit legt das Buch mit Recht den Nachdruck auf die Wichtigkeit der Vorlagen, die faſt immer über Qualität wie ſtiliſtiſche Haltung der Miniaturen entſcheiden. Die Ottoniſche Flächenkunſt iſt in ihrem Gegenſatz zur karolingiſchen Impreſſionsmalerei genügend ſcharf abgehoben, um das Neue dieſer liturgiſchen Kunſt gegenüber der höfiſchen der früheren Periode erkennen zu laſſen. Die Übergänge von der einen zur andern, für die es gerade in Bayern bezeichnende Beiſpiele gibt, hätte man vielleicht ſtärker hervorgehoben gewünſcht. Vom Verfall nach 1050 ſollte man nicht gar zu apodiktiſch reden. Janitſchecks Anſchauungen ſind in dieſer Beziehung doch inzwiſchen einigermaßen korrigiert worden. In Köln wie in Salzburg iſt die hiſtoriſche Kontinuität zu verfolgen. Die byzantiniſchen Einflüſſe, unleugbar wie ſie ſind, erkennt der Verfaſſer gebührend an. Neben der zu Recht betonten Verwandtſchaft der Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts mit der Glasmalerei wäre nicht minder entſchieden auf die Beziehungen zur Goldſchmiedekunſt, vorzüglich zum Email, hinzuweiſen. Die Abhängigkeit der Miniatur von der Monumentalmalerei ſcheint mir ſtärker zu ſein, als ſie hier für die verſchiedenen Epochen angenommen wird. Immerhin fehlen die letzten Beweiſe mangels erhaltener Denkmäler. Wo ſie aber zu greifen ſind, beſtätigen ſie die Annahme zumindeſt einer Wechſelwirkung. Für das 13. Jahrhundert ſind die kulturellen und wirtſchaftlichen Gründe für die Zunahme der Federzeichnung überzeugend dargelegt. Wichtiger iſt die wohlbegründete Anſicht, daß ſich in ihr der Übergang zur Gotik vollzieht, eine Entwicklung, die auf dem Lineament beruht und einer beſonderen Unterſuchung wohl wert wäre. Die aufgezeigten Gegenſätze der liturgiſchen Deckmalerei und der profanen Zwecken dienenden Federzeichnung, der beſonders das erzähleriſch begabte Süddeutſchland huldigt, ſind auf das richtige Maß zurückgeführt durch die erforderliche Betonung der gleichen Stiltendenzen in dieſer und jener. Wichtig iſt der eintretende Wechſel des farbigen Geſchmacks ſeit der Mitte des 13. Jahrhunderts und die Durchſetzung mit ſtofflichen und künſt-

lerischen Motiven durch die französischen „drôleris“. Im 14. Jahrhundert vollzieht sich das Schaffen im betonten Anschluß an die Natur, die allgemeines Signum der Zeit ist. Der Nachweis wird instruktiv an der Aufeinanderfolge gleicher Themen aus dem Speculum humanae salvationis, der Armenbibel und Heiligenlegende geführt. Sehr zutreffend ist die Schilderung der deutschen Eigenart gegenüber der vlämisch-holländischen, französischen und italienischen im Verlaufe des 15. Jahrhunderts. Ganz ablehnen läßt sich der fremde Einfluß aber weder angesichts der auf Paris beruhenden und von Prag ausgehenden Kunst noch angesichts der belgischen Neuerungen, die am Niederrhein wie in Oberdeutschland gleich wichtig für Miniatur und Tafelbild sind. Mir scheint auch die Linie Siena-Avignon-Paris deutlich genug markiert, um nicht stillschweigend passiert werden zu können. Gut beleuchtet sind die Einwirkungen der graphischen Künste auf das gemalte Buch, beispielsweise in der Schwabenchronik des Thomas Lirer von 1462. Zutreffend ist auch die Entwicklungsformel vom „Illustrationsstil“ zum „Bildstil“. Dieser beherrscht seit dem 16. Jahrhundert die repräsentative aristokratische Prunkkunst, die von Anleihen der Miniatur beim Tafelbild lebt. Typisch für Deutschland bleibt das lange Festhalten der Ornamentik an der gotischen Ranke, wogegen die Renaissancemotive genau wie in der Architektur und Plastik fertig übernommen werden. Für die neue Buchkunst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ist Muelichs riesiges Motettenbuch von 1559 bezeichnend, das unbeschadet seiner Anlehnung an Italien eine unverkennbar deutsche Originalität bewahrt in seinen reizvollen Landschaften und Porträts. Es hat seine historische Richtigkeit, daß das streng genommen keine Miniaturen mehr sind. Der Schaden ist angesichts der künstlerischen Schönheiten, die der Verfasser mit der hingebenden Liebe des vertrauten Freundes schildert, leicht zu tragen. Bis in den vollen Barock führt er die Darstellung fort. Im Gebetbuche Max I. von Bayern 1624 sprengt die pompöse Geste und die Mächtigkeit der Formen fast das Buch, während Josef Clemens Gebetbuch von 1707 und das Münchner Bruderschaftsbuch von 1784 die Entwicklung durch das 18. Jahrhundert fortführt bis zum beruhigten Louis XVI. H. Ehl.

De Libris. Buchkunst (Avalun-Verlag — Banas & Dette — Ernst Ludwig Presse — Hans von Weber).

Der Avalun-Verlag ist im Herbst vergangenen Jahres von Wien nach der idyllischen Gartenstadt Hellerau vor den Toren Dresdens übergesiedelt, um hier in enger Gemeinschaft mit Meister Jakob Hegner und Meister P. A. Demeter zu arbeiten. Es ist wohl kein leichter Entschluß gewesen, als sich Julius Brüll, der Inhaber des Avalun-Verlages, in einer Zeit beginnender beispielloser Krisis für die Übersiedelung entschied. Aber er ist reichlich entlohnt worden: die Drucke, die auf seine Iniative hin in der Werkstatt Jakob Hegners entstanden (der eine oder der andere wurde auch bei Poeschel & Trepte und in der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig hergestellt), sind wirklich Kleinodien der Buchkunst. Das gilt auch von dem neuen Avalun-Druck (dem 30.), der gerade die Presse verlassen hat. Es ist des schottischen, durch sein abenteuerreiches Leben bekannten und bereits im 44. Lebensjahre auf Samoa verstorbenen Dichters Robert Louis Stevensons phantastische Erzählung „The Bottle Imp“ („Das Flaschenteufelchen“) aus den „Island-Nights' Entertainments“ in der Übertragung von Heinrich Conrad, von Hegner mit großer Kunst aus einer Antiqua des 18. Jahrhunderts gesetzt. Das besonders Interessante sind aber diesmal die Illustrationen von Bruno Goldschmidt, der hier zum erstenmal im Buche als Radierer auftritt. Und fast möchte es scheinen, als ob Bruno Goldschmidt der Griffel noch mehr liegt als das Messer. Das sprühende phantastische Spiel der Erzählung hat hier in tausend Feinheiten eine „pittoreske“ Begleitmelodie gefunden, die die Dichtung in zarter und gleichsam nur leise anklingender Weise umtönt. Wundervoll harmonisch klingen Text- und Bildseite zusammen, obgleich diese Harmonie durch rein optische, nicht mathematische, Mittel erreicht ist, die eben zeigt, daß alle scharfsinnig ausgesonnene Theorie, wie sie z. B. Gustav Milchsack in seinen drei berühmten Gesetzen gegeben hat, in sich zusammenfällt, wenn der souveräne Geist des Künstlers ihre Bindung nicht anerkennt.

Jakob Hegner, der übrigens nicht nur ein Buchdruckkünstler, sondern auch ein Theoretiker und ausgezeichneter Kenner der Druckschriften vom 16. Jahrhundert ab ist, beschert uns hoffentlich einmal eine „Geschichte der Druckschriften“, die uns über die Entstehung der einzelnen Drucktypen, über die wir ja vielfach noch ganz im Unklaren sind, Aufschluß gibt. Denn Ludwig Coellens gehaltvolle kleine Schrift „Die Stilentwicklung der Schrift im christlichen Abendlande“, auf die ich früher hingewiesen habe, behandelt ja die Materie von ganz anderem Gesichtspunkte aus.

Der junge, sehr rührige Verlag Banas & Dette in Hannover setzt sich aller Ungunst der Zeiten zum Trotz mit Erfolg für die Pflege des schönen Buches ein. Das zeigen der dritte und vierte Hölderlindruck. Der dritte: „Das Hohe Lied Salomos“, ist von Leopold Fuchs in Hannover geschrieben und verrät eine bedeutende schriftzeichnerische Begabung des Künstlers (mit farbigen Initialen in schwarz, blau und rot; der Pergamenteinband ist von Paul Kersten). Der vierte Hölderlindruck: „Novalis, Hymnen an die

Nacht", ist aus der Ehmcke-Fraktur in der Sponholtzschen Buchdruckerei Hannover gesetzt (580 numerierte Exemplare). Der neueste Druck ist in der Spamerschen Druckerei entstanden (aus der Unger-Fraktur gesetzt): Schillers „Räuber" mit den Kupfern von Daniel Chodowiecki (in vortrefflichen Abzügen bei O. Felsing hergestellt). Die Einbände fertigte Josef Rudolf in Hannover.

Im Herbst eröffnet der Verlag eine neue bibliophile Reihe: Libri Sapientiae, eine Folge von philosophischen Büchern. Philosophische Werke haben ja — wenn wir von wenigen Drucken der Officina Serpentis, der Ernst Ludwig-Presse und der Rupprecht-Presse absehen — in der Buchkunst eine sehr stiefmütterliche Behandlung erfahren. Die neue Reihe „Libri Sapientiae" wird philosophische Werke in buchkünstlerischem Gewand bringen. Als erster erscheint im Oktober, von Poeschel & Trepte aus der Winckelmann-Antiqua gesetzt, Kants „Zum ewigen Frieden", eine Schrift, die dem Setzer besonders deshalb viel Kopfzerbrechen macht, weil der Anmerkungen hier ja recht zahlreiche sind, eine räumliche Trennung von Text und Fußnoten sich aber verbietet, weil beide inhaltlich zu sehr ineinandergeschachtelt sind. Das alte Fußnotenproblem wird hier also wieder sehr brennend!

Die so oft totgesagte Ernst Ludwig-Presse — es ist merkwürdig, wie hartnäckig sich das Gerücht ihrer Nicht-mehr-Existenz erhält — lebt nicht nur, sondern zeigt vielmehr eine recht lebhafte Tätigkeit, ist schaffensfreudig an der Arbeit. Sie wird nämlich von Christian Heinrich Kleukens zusammen mit der von ihm im Jahre 1919 begründeten „Kleukens-Presse", die übrigens mit der Ernst Ludwig-Presse im Pachtverhältnis steht, betreut. Ohne die in letzter Zeit auf der Ernst Ludwig-Presse entstandenen Drucke aufzuzählen — das geschieht ausführlichst in einer demnächst erscheinenden „Bibliographie der deutschen Pressen" —, will ich heute nur auf einen neuen Druck mit einer neuen eigenartigen Type, der in diesen Tagen erscheinen wird, hinweisen. Es ist „Das Buch Judith", und die (holzschnittartige) Type dazu ist in gemeinsamer Arbeit von Kleukens und Oskar Becker in Metall geschnitten und von der Bauerschen Gießerei in Frankfurt a. M. nach den Matrizen und nach Angaben von Kleukens gegossen worden. Kleukens nennt sie die „Judith-Type". „Das Buch Judith" erscheint als „Christian Heinrich Kleukens-Druck der Ernst Ludwig-Presse" (45 S., 250 Abzüge, davon 50 auf van-Geldern-Bütten).

Für den Liebhaber von Hans von Weber-Drucken bietet sich jetzt — um das noch anzufügen — auf der Deutschen Bücherei die gewiß sehr seltene Gelegenheit, einmal sämtliche Hundert-, Hundertfünfzig-, Hyperion- und die Nachfolger der Hyperion-Drucke, die Dreiangel-Drucke, beieinander zu sehen: eine stattliche Schau!

Außerdem sind noch die Monumentalausgaben der „Nibelunge Nôt" (1910) und der „Kudrun" (1911), beide bei Enschede gedruckt, die Zeitschrift „Hyperion" und „Der Winkelhaken", einige Mappenwerke und — damit es der Würze nicht mangele — auch einige Nummern des „Zwiebelfisches" ausgelegt. Rodenberg.

C. Petranu, Muzeele din Transilvania, Banat etc. Bukarest. 1922.

Der Verfasser, Dozent der Kunstgeschichte an der Universität Klausenburg, Generalinspektor der Museen der transsilvanischen Landesteile Rumäniens, schrieb das Buch, um die seiner Aufsicht unterstellten Sammlungen im Auslande besser bekannt zu machen. Er beginnt mit einer allgemeinen Einleitung, die auf Grund einer reichhaltigen Bibliographie in die historischen und systematischen Probleme des Sammlungswesens im allgemeinen einführen soll; es folgt ihr eine spezielle für die siebenbürgischen Museen, die auch in französischer Sprache beigegeben ist und in deutscher in der Strzygowski-Festschrift steht. Dann wird das Wesentliche über Geschichte und Art jeder Sammlung berichtet, leider fast mehr kompromittiert als unterstützt durch spottschlechte Abbildungen. Zum Schluß die staatlichen Bestimmungen über die Tätigkeit des Generalinspektorats.

Das Buch verrät die Art eines die Probleme scharf erfassenden, klar blickenden Mannes. Das Zentralproblem: wie sind Heimatmuseen (nicht etwa: einzurichten, sondern:) zu organisieren, und vor allem, wie ist ihre befriedigende Tätigkeit sicherzustellen, welche Rolle kann und soll dabei eine staatliche, ja nur freiwillig anzuerkennende Überwachungsbehörde spielen, ist nicht nur eins für die Leute „weit hinten in der Türkei". Die Öffentlichkeit manches näher gelegenen Länderstriches hätte alle Veranlassung, es sich einmal zu Herzen zu nehmen. Wir haben in Deutschland der ursprünglich ungarischen Regelung, auf der die im Buche geschilderte weiterbaut, nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Berliner.

H. Jacoby, Eine Sammlung orientalischer Teppiche. Beitrag zur Geschichte des orientalischen Teppichs an Hand von 47 durch die Persische Teppich-Gesellschaft gesammelten Knüpfarbeiten der letzten vier Jahrhunderte. Berlin, Scarabaeus-Verlag 1923.

Auch dieser stattliche Band, den der Verlag dem Grote-Hasenbalgschen Werke mit bemerkenswerter Urteilssicherheit folgen läßt, stellt eine wesentliche Bereicherung der Teppichliteratur dar. Wieder ist es ein Mann der Praxis, der das Wort führt, und seine Kompetenz erscheint als eine große. Der gute Eindruck ist

noch dadurch verstärkt, daß er nur gern spricht, wo er aus eigener Erfahrung Stellung nehmen kann, und daß er sich dann auch nicht scheut, den wissenschaftlichen Autoritäten zu widersprechen, wo er es für not erachtet. Zwei Dinge haben mich an den Ausführungen Jacobys besonders gefreut: die Bekämpfung der weit verbreiteten Neigung, die Datierung guter Teppiche möglichst hoch hinauf zu rücken und die ausführliche Zurückweisung der Herkunftshypothese der sogenannten „armenischen" Teppiche.

Natürlich können an der Hand eines doch immerhin beschränkten Sammlungsbestandes nicht alle wichtigen Fragen der Teppichkunde berührt werden; aber das Buch enthält so viel, daß seine stete Berücksichtigung erforderlich sein wird. Wieviel besser stünde es um die Geschichte des Kunstgewerbes, wenn für jedes seiner Gebiete solch wertvolle Bücher von Praktikern vorgelegt würden!

Hervorhebenswert ist noch die vorzügliche typographische Ausstattung des Buches und die Vortrefflichkeit der Abbildungen, die neben manchem Herkömmlichen auch sehr Interessantes vorführen. Berliner.

Die Gobelins des Wiener Kaiserlichen Hofes. Herausgegeben von dem Krystall-Verlag Wien, mit Texteinleitung von Hermann Schmitz und Edmund Wilhelm Braun.

Die Publikation legt den Hauptwert auf ein reiches Abbildungsmaterial (64 Tafeln, davon 20 farbig), das in geschickter Auswahl die wesentlichsten Folgen des reichen österreichischen Textilienschatzes verbildlicht, unterstützt von einer kurzen textlichen Einleitung. Das Werk ist ein guter Ersatz für die große Veröffentlichung der staatlichen Lichtbildstelle „Die Wiener Gobelin-Sammlung", es hat für den Laien den Vorzug, daß die Schmitzsche Einführung einen leicht verständlichen Leitfaden zu der gewissermaßen in Bildern erfaßten Geschichte des Wandteppichs darstellt, die naturgemäß sich dem Bestande der Wiener Sammlung anzupassen hat und dementsprechend leider den wesentlichsten Teil, die Behänge des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts fast durchgängig unberücksichtigt lassen muß. Es ist zu begrüßen, daß außer den Gesamtteppichwiedergaben verschiedene Details Aufnahme gefunden haben, die die Eigenart der betreffenden Teppichgruppen deutlicher zum Ausdruck bringen. Der textliche Teil ist der Kürze des zur Verfügung stehenden Raumes angemessen, die Ausführungen sind klar und in der Erläuterung der Eigenart der verschiedenen, durch die Abbildungen vertretenen Wandteppichgebiete, prägnant. Von besonderem Werte erscheint mir die kurze Abhandlung Brauns, der das noch wenig bekannte „Meuble rose" der Wiener Hofburg bespricht — ein Geschenk Ludwigs XVI. an Kaiser Josef II. —, besonders hochwertige Erzeugnisse der Pariser Staatsmanufaktur. Tafel 35, die gut in der Farbenwirkung herausgekommen ist — manche lassen in der Durchführung des Druckes zu wünschen übrig —, verkörpert in vorbildlicher Weise den letzten Höhepunkt der Gobelins, die Verbindung der reizvoll bewegten Kunst Bouchers mit der Zartheit und Grazie des sterbenden Rokoko, dem großen dekorativen Können Meister Jacques'. Die zugehörigen Möbel, in erster Linie der wundervolle zweiteilige Paravant — der einer farbigen Wiedergabe würdig gewesen wäre —, finden zum ersten Male ausgiebige Behandlung und ausreichende photographische Wiedergabe. H. Göbel.

Ernst Cohn-Wiener, Das Kunstgewerbe des Ostens. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.

Ein wertvolles Buch, wertvoll nicht nur wegen der Kenntnisse, die es vermittelt, sondern vor allem wegen der grundsätzlichen geistigen Einstellung, die die Werke des „Kunstgewerbes" als Kunst wertet.

Eindrucksvoll ist die Herausarbeitung des Gegensatzes zwischen den Formen des ägyptischen und des mesopotamischen Kulturkreises, ausgezeichnet auch die Ausdeutung der islamischen Formensprache gelungen.

China und Japan bilden der vorderasiatischen Kulturgruppe gegenüber dann einen Abschnitt für sich — vielleicht hätte hier in einem eigenen Kapitel noch nachdrücklicher, als es in gelegentlichen Zwischenbemerkungen geschehen ist, auf die mannigfachen künstlerischen Wechselbeziehungen zusammenfassend hingewiesen werden können, die den Osten Asiens mit dem Westen verbinden.

Die Einleitung versucht eine neue Definition des Begriffs „Kunstgewerbe" und findet sein Wesen in seiner „Dienstbarkeit". Aber auch diese Definition bleibt anfechtbar. Auch das Gemälde, das große Bildwerk sind den Menschen in ihrer Weise dienstbar. Ist die Zeit immer noch nicht gekommen, die den Nachdruck nicht auf das legt, was Kunst und „Kunstgewerbe" trennt, sondern auf das, was sie verbindet? Nicht von der Seite des Gebrauchers aus wollen die Dinge angesehen werden, sondern von der Seite des Schöpfers. Was aus den formenden Händen eines Künstlers hervorgegangen ist, ist Kunst, mag es nun ein Gemälde sein oder ein Gerät, das der Notdurft des Lebens dient: die geistige Zwecksetzung ist hier und dort die gleiche. M. S.

Paul Schubring: Die Architektur der italienischen Frührenaissance. Mit 76 Abbildungen. (Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen III.) Hugo Schmidt, Verlag München.

Ein ebenso anregendes wie nützliches Buch. Gibt es auch nur einen Ausschnitt aus einem

sehr viel größeren Kapitel, so sind doch die wichtigsten Tatsachen mit sicherem Blick herausgegriffen und die Gegensätze zwischen südländischer Architektur und nordisch-germanischer Baukunst vorzüglich gedeutet; hin und wieder auch die städtebaulichen Voraussetzungen klargelegt. Hauptkapitel des Buches: Florenz, das Zentrum und Ausgangspunkt zugleich; Siena, Urbino, Rom und Neapel, Oberitalien. Außerdem sind Einleitung und Schluß zu erwähnen. Abschließend ein zuverlässiges Register zu rascher Orientierung. Sechsundsiebzig Abbildungen, klar auf Glanzpapier in den Text gedruckt, vermitteln anschauungsgemäß die wichtigsten Tatsachen, auf die sich das Werk eines kenntnisreichen und warmblütigen Cicerone wie Schubring vor allem stützt. B.

Justis „Velasquez“[1]

Um mit einem „bon mot“ der Berliner zu reden, hat Ludwig das Kind das Werk Karls des Großen in dritter Auflage neu ediert. Daß dies eine verdienstliche verlegerische Tat bedeutet, sei restlos anerkannt. Ludwig Justi hat den Text des berühmten Velasquez-Werkes im ganzen nicht angetastet und seinen Standpunkt in einer klugen „Vorbemerkung“ zur Neuauflage begründet; nur tatsächliche Hinweise haben mit Hilfe des vortrefflichen Kenners der spanischen Malerei, A. L. Mayer, entsprechende Korrektur erfahren. Auch sind die antiquierten Holzschnitt-Illustrationen mit Recht in der Neuauflage durch prachtvolle Kupfertiefdrucke ersetzt worden. Und im ganzen präsentiert sich dieser neue Justische „Velasquez“ buchtechnisch als eine Tatsache, an der auch der verwöhnteste Geschmack seine Freude haben wird.

Überflüssig deshalb zu betonen, daß es einem solchen Werk von profundem Ausmaß des Geistes und restloser verlegerischer Liebe an Erfolg nicht fehlen kann.

Es gibt eben Bücher, die Ewigkeitswert in sich verschließen und die auch dann nicht veralten können, wenn sich die Tendenz der Zeit von ihrem inneren Duktus längst losgesagt hat, einfach, weil sie einmalig sind und weil die Summe der in ihnen verschlossenen Lebensarbeit so bald nicht zu übertreffen ist. Dies ist das Signum von Justis „Velasquez“. So nämlich sah man den Künstler in der Vergangenheit, als der alte Justi schrieb und nimmt man diese Voraussetzung auf, bleiben die beiden Bände eine einzige und reine Freude.

Der Mensch unserer Zeit dagegen würde das Problem „Velasquez“ anders begreifen, würde in mehr als einer Hinsicht dem antiquierten Standpunkt Justis widersprechen können, würde vor allem den Servilismus negieren, der eine Persönlichkeit wie Velasquez immer nur im Abglanz seiner höfischen Stellung sieht. Würde endlich diesen Meister weniger als einzigen Exponenten spanischer Kunstgeschichte ansprechen, sondern in ihm nicht mehr und nicht weniger als einen typischen Vertreter einer Entwicklung erkennen, die durchaus im letzten europäisch bestimmt gewesen ist. Mit anderen Worten: Der Velasquez des alten Justi hat eigentlich innerhalb unserer heutigen Vorstellung keinen Raum mehr und deshalb ist es seltsam, festzustellen, wie sehr doch ein solches Buch, trotz seiner unvergänglichen Bedeutung, von der Zeit und den rein kunsthistorischen Erkenntnissen der letzten zwanzig Jahre inzwischen überholt ist.

Dies im einzelnen zu begründen, ist deshalb an dieser Stelle überflüssig, weil die neuere Velasquez-Literatur (Beruete u. H. L. Mayer) längst den richtigen Maßstab gefunden hat, der unseren modernen Ansprüchen gerecht wird.

Trotzdem, die Tatsache dieser längst ersehnten Neuauflage des berühmten Buches ist als solche beachtlich und Verleger wie Herausgeber dürfen unseres Dankes versichert sein, daß heute wieder das Werk in einer vorbildlichen Form vorliegt.

Biermann.

Weitere Neuerscheinungen
(Besprechung vorbehalten)

Ernst Boerschmann, Baukunst und Landschaft in China. Verlag Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1923.

Gustav Glück, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. Wien 1923.

Ernst Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. (Forschungen zur islamischen Kunst. Teil II: Die Ausgrabungen von Samarra. Bd. I.) Verlag von Dietrich Reimer & Ernst Vohsen. Berlin 1923.

Julius Kurth, Von Moronobu bis Hiroshige. Die Hauptmeister des japanischen Farbenholzschnittes. Verlagsbuchhandlung Josef Altmann, Antiquariat. Berlin 1923.

Ugo Landolo, Il Palazzo di Pio IV. sulla via Flaminia. Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. Millano-Rom 1923.

Corrado Ricci-Rom, Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien. (Bauformen-Bibliothek. Bd. 15.) Verlag Julius Hoffmann. Stuttgart 1923.

Hubert Schrade, Stephan Lochner. (Kompendien zur Deutschen Kunst. Bd. II.) Verlag der Wissenschaften O. C. Recht & Dr. Noether. München 1923.

Paul Schubring, Die Architektur der italienischen Frührenaissance. (Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen. Bd. III.) Verlag von Hugo Schmidt. München 1923.

[1] Carl Justi: Diego Velasquez und sein Jahrhundert. Dritte Auflage. Verlag Fr. Cohen in Bonn.

Hans Tietze, Albrecht Altdorfer. (Deutsche Meister.) Insel-Verlag. Leipzig 1923.

Katalog der Ausstellung chinesischer Keramik im Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M. Herausgegeben von Dr. Robert Schmidt. Verlag von Englert & Schlosser. Frankfurt 1923.

Meister der Graphik. Herausgegeben von Dr. Hermann Voss. Bd. IV: Francisco de Goya von Valerian von Loga. Mit einem Titelbild und 71 Tafeln. II. Aufl. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Monographien des Kunstgewerbes. Bd. XIII bis XV: Gläser der Empire- und Biedermeierzeit. Von Gustav E. Pazaurek. VIII und 408 Seiten mit 332 Abbildungen, darunter sechs farbige. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Verschiedenes

Madrid

Durch Feuer ist kürzlich der berühmte Palacio de las Leyes in Toro, der im Süden der Landschaft Leon gelegenen Stadt, zerstört worden, der eines der interessantesten historischen Denkmäler Spaniens war. Dieser Bau, in dem sich schon 1371 unter Heinrich II. von Kastilien und später wieder 1442 unter Johann II. die spanischen Stände versammelten, verkörperte ein jahrhundertelanges Kapitel spanischer Geschichte bis zu dem Tag, wo sich hier nach dem Tode der Königin Isabella der Katholischen 1505 die Reichsstände von Kastilien versammelten, um Johanna der Wahnsinnigen, der unglücklichen Tochter Ferdinands und Isabellens und Gattin Philipps des Schönen von Habsburg, Treue zu schwören. n.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Nochmals die Sammlung Iklé

Am 18. September erfolgt in Zürich unter der Leitung von H. Helbing-München und H. Messikommer-Zürich die Versteigerung des ersten Teiles der von Leopold Iklé-St. Gallen hinterlassenen Textilien. Damit wird die beginnende Zerstreuung einer Sammlung offenkundig, die ihrem Schöpfer einen hervorragenden Platz in der Geschichte des Sammelwesens aller Zeiten sichert. Es dürfte nicht zuviel gesagt sein, daß der Besitz keiner öffentlichen Sammlung — vielleicht mit einziger Ausnahme des Southkensington-Museums — mit dem in Wettbewerb treten kann, was Leopold Iklé im Laufe eines Sammlerlebens an Stickereien und Spitzen zusammenzutragen verstanden hat. Nicht die große Zahl der Gegenstände begründet den eigentlichen Wert, auch nicht das Vorhandensein einer Reihe von Inkunabeln der Stickerei oder von besonderen Prachtstücken der textilen Künste — so imponierend das alles auch ist —, sondern fern von allem bloßen Erraffen und Aufstapeln von Schätzen sammelte Leopold Iklé systematisch Belege aus allen Zeiten und für alle Techniken der ihm besonders am Herzen liegenden Textilgebiete. Das waren die beiden schon genannten und die Wirkerei, bei der ihm, der nicht über unbegrenzte Mittel verfügte, natürlich die Grenzen enger gezogen waren. Aber gerade darum kann das, was er an Wirkereien des 15. und 16. Jahrhunderts, was er vor allem an sogenannten koptischen und peruanischen Arbeiten in seinen Besitz brachte bezeugen, nach welchen Gesichtspunkten er gesammelt hat.

Leider ist — es muß offen gesagt werden — nur der ungewöhnlich reich ausgestattete Bilderband des Versteigerungskataloges dem Werte der Sammlung entsprechend, wenn auch erst ein Bruchteil von ihr angeboten wird. Es verdiente, selbst wenn weniger Anlässe zu Beanstandungen des Textes vorhanden wären, schon an sich der Betonung, daß hier zum ersten Male seit langer Zeit im deutschen Sprachgebiet eine Versteigerung einer bedeutenden Sammlung erfolgt, ohne daß die Bearbeitung des Kataloges einem Fachmann übertragen wurde. Jedoch das könnte hingehen; Versteigerungskataloge können ja reine Verzeichnisse unter Beschränkung der Angaben auf weniges Tatsächliche sein — wenngleich es wissenschaftlich stets als schwerer Verlust zu betrachten ist, wenn die Durcharbeitung einer so systematischen Sammlung versäumt wird. Was aber an dem vorliegenden Kataloge zum Widerspruche herausfordert, ist, daß die Arbeit sich zwar wissenschaftlich gibt, es aber nur zum geringen Teil ist, und vor allem, daß eine vielleicht nur nicht glückliche Fassung des von Professor H. Lehmann-Zürich geschriebenen Vorworts den Eindruck erweckt, als wenn die Auktionatoren die Verantwortung für etwaige Fehler Leopold Iklé zuschieben möchten. Selbst wenn der eine oder andere Irrtum aus dem Sammlungsinventare, das Iklé geführt hat, übernommen sein sollte, so war man es eben seinem Andenken schuldig, einen Bearbeiter zu wählen, der genügend Kompetenz hatte, offenbare Fehler und vielleicht von Iklé selbst längst aufgegebene Angaben zu korrigieren. Ich habe aber allen Anlaß zu bezweifeln, daß Iklé selbst etwa mit der Vordatierung eines Prachtstückes der Sammlung, des Albenbesatzes Nr. 72a, um mindestens ein Jahrhundert oder etwa der Beschreibung der englischen (warum das Fragezeichen?) Stickereien mit dem Verkennen der Darstellung eines Cherubs und der des allbekannten Distelblütenzweiges einverstanden gewesen wäre. Wie weit Leopold Iklé paläographisch bewandert war, weiß ich nicht; im Kataloge durften aber Dinge, wie die Wiedergabe der Beschriftung von Nr. 783, die

im Originale deutlich „hört“ zeigt oder der Beischriften von Nr. 789 mit dem unglaublichen Erbanus für Eobanus und dem Nichterkennen des Abkürzungszeichens für us nicht stehen. Ich würde es als eine Verletzung der Pflicht der Dankbarkeit gegen den verehrungswürdigen und kenntnisreichen Mann halten, wenn ich nicht zum Ausdruck brächte, wie schmerzlich es jeden, dem er durch Mitteilungen oder indirekt durch Sammlungen aus seinem reichen Wissen gespendet hat, berühren muß, wenn Leopold Iklé der Öffentlichkeit gegenüber die Verantwortung gerade für solche Halbwissenschaftlichkeit übernehmen soll, während doch nur der kleine Kreis der Textilforscher es sofort merken wird, wo wahrer Geist von dem seinen waltete: in der vorzüglichen Disposition der Abteilung „Spitzen und spitzenähnliche Gebilde.“ R. Berliner.

Frankfurt a. M.

Am 8. Oktober und folgende Tage gelangt durch Adolph Heß Nachf. eine reiche Auswahl von Münzen und Medaillen zur Versteigerung. Der sorgfältig abgefaßte Katalog umfaßt neben einer numismatischen Bibliothek nur 1458 Nummern, enthält also eine große Zahl von Seltenheiten, von denen die 12 guten Lichtdrucktafeln die wichtigsten wiedergeben. Den wertvollsten Teil bilden die sog. Ausbeute- und Flußgold-Dukaten, von denen wohl noch nie eine so bedeutende Reihe zur Versteigerung gelangt ist; man muß bedauern, daß sie nicht in einem deutschen Museum vereinigt erhalten bleiben können. Sie verdanken ihre Entstehung weniger einem wirklichen Überfluß an Goldausbeute als dem Ehrgeiz der Münzherren, die sich des besonderen Reichtums ihres Landes an Gold rühmen wollten. (Dergleichen Ausbeutedukaten gibt es besonders von der Donau und ihren Nebenflüssen, Isar und Inn, mit Darstellung der Flußgötter, wobei neben dem Isargott die Türme der Münchner Frauenkirche erscheinen. Seltener ist der Vater Rhein abgebildet, aber oft die Stadt Speier und zuweilen auch Mannheim; außerdem gibt es hessische Münzen aus Eddev-Gold. Zahlreich sind die Ausbeutedukaten aus Schlesien und dem Harz, seltener die schönsten, worunter einer des Herzogs von Saalfeld den Fundort Reichmannsdorf abbildet. Zuweilen finden sich auch fromme Sprüche (s. Freiberg in Sachsen); weniger fromm äußert sich ein Jagddukaten des hessischen Landgrafen Ludwig VIII.: „alles in der Welt thut man vor das Geld“ (Nr. 952) und ein Gulden desselben Fürsten: „Gold verbindet, sucht und findet“ (Nr. 958), beides sehr schön auf die Gegenwart anwendbar). — Eine andere wertvolle Reihe von Goldmünzen sind die Kronen und halben Kronen, die von 1857 bis 1867 im Gebiet des deutschen Münzvereins geprägt wurden und als Handelsmünzen mit wechselndem Wert dienten, aber unbeliebt waren und selten sind. —

Künstlerisch interessant sind nur verhältnismäßig wenige Münzen dieses Katalogs, der an Seltenheiten so reich ist. Beachtung der Kunstfreunde verdienen die beiden italienischen Goldmünzen, die der Hohenstaufenkaiser Friedrich II. in Brindisi geprägt hat (Nr. 225/6), Nachahmungen römischer Kaisermünzen, die schon Müntz deshalb als Vorläufer der Renaissance aufgeführt hat. Außerdem sei aber die Aufmerksamkeit auf die schönen deutschen Brakteaten des 12. Jahrhunderts, namentlich aus der Wetterau (s. Tafel I) und einige spätere Mittelaltermünzen (Tafel II Nr. 203, 244, 265) gelenkt, die von den Münzsammlern sehr geschätzt, von den Kunstforschern aber viel zu wenig beachtet werden, obwohl auch sie viel daraus lernen könnten.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 18	20. September	Heft 18	13. September
„ 19	4. Oktober	„ 19	27. September
„ 20	18. Oktober	„ 20	11. Oktober

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: i. V. Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Str. 48 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Das Werk der Paula Modersohn-Becker

Mit zehn erstmalig veröffentlichten Wiedergaben ihrer Bilder[1] *Von OSCAR SCHÜRER*

Wir wollen noch einmal unter diesen stillen Bildern verweilen. Ihre warme Glut umfängt uns lind und stark. Die sie schuf, ist ein halbes Menschenalter tot. Sie starb an ihrem Kinde. Es ist, als hätte ihr Leben nur zu dieser Symbolisierung ihres tiefsten Wesens ausgereicht, als hätte sie damit ihrem Gesetze Genüge getan, dem tiefsten Gesetze des Weibes. Und hätte mit solcher Erfüllung verzichten müssen auf Dauer und Schaffen.

Als Einunddreißigjährige ist sie gestorben. Sie hätte noch leben können, könnte noch unter uns weilen. Nun aber ist es, als hätte die durch ihren Tod freigewordene Intensität sich zurückgesammelt in ihre Bilder, als sprächen die nun lebendiger zu uns, da sie ein doppeltes Leben zu tragen haben, zum eigenen das, dem sie entstiegen sind. So empfindet man oft vor Werken Frühverstorbener. Und hier besonders, vor dem Werk, das so tief hineinragt in unser heutiges Fühlen.

Denn noch immer ist es starker Ausdruck dessen, was uns bewegt. Nichts ist verblaßt an diesem andächtigen Schauen. Noch bildet es unseren Menschen, gestaltet unseren Tag. Was aber ist es, das wir als verwandt empfinden in diesen Bildern, die zwei Jahrzehnte zurück ein Leben bezeugen, vertraut dem unsern. Über sie alle hinweg rührt uns die tiefe Wahrhaftigkeit dieses Schauens, seine warme Glut. Das zum Leben selber wieder dringt und zwischen Programmen und Flüchen dieser Zeit im klaren Grunde seines Ernstes ruht. Ein Leben wahr gelebt und nahe der Erde durchpulst dies Schaffen, ein Strom vertrauter Nähe allem Sein.

Der steigt und sinkt, gleichmäßig spült er durch alle Schichten dieses Werks, bindet die Phasen und taucht ein gleicher auf im letzten Bilde wie im ersten. Nicht haftet er von Figur zu Figur. Ein fester Kreis der Motive, dem dies Wesen verpflichtet ist, kehrt immer wieder. Motive des Weibes: Kind, das aufsteigt aus den Blumengeschwistern, alter Mensch, der zurücksinkt ins Weben der Pflanzen. Inmitten mütterliches Weib, verlangend nach dem Kinde, wartend und dumpf; im Glück der Erfüllung reifend zu großer Gestalt, und wieder in sich zurückgekehrt zum dumpfen Traum des Seins. Wie Guirlanden darum das Kind im Spiel mit den Tieren, bekränztes Mädchen mit staunendem Blick, Köpfe im Traumflor ihres Wesens. Auch im Stilleben kein Gegensatz zum Bild des Menschen, als Träger etwa einer dort nicht gestalteten Lyrik, einer spezielleren Komposition oder Färbung — ein Warten und Tragen hier wie dort, selbstloser nur, aber in der Feierlichkeit der Schau gleichen Wesens wie jenes.

Und wie dieser Strom nur seine eigensten Motive trug, so schuf er sich auch die Form, in der er bildet: ein Sichrunden und Kreisen, ein leises Verschlingen (bis in die zartesten Lagen der Striche hinunter), ein Zurück in sich selbst. Gern windet sie Kränze, schreibt sie in einem Brief, und daß dies ihr Wesen ausdrückt, beweist ihre Kunst. Nicht nur die Kränze, die ihre Gestalten im Haar tragen, die Ketten, die sich um Hals und Arme schmiegen, künden ein gleiches. Zur Kranzform runden sich die Linien des Halsausschnittes, der Brüste, der Gelenke, ins Kreisrund neigen Konturen der Köpfe und Hüte, der Schalen, der Früchte, kreisrunde Scheiben dienen zur Unterlage mancher Gestalt. Und noch die Schwingung des ganzen Bildes sehnt sich ins Kreisrund zurück. Ein stilles Kreisen ist das geheime Gesetz, das in den Stilleben komponiert, kein Ausgleich zweier Pole, sondern Angleich formaler Lasten um unsichtbare Zentren. Und

[1] Die Veröffentlichung dieser bisher unbekannt gebliebenen Werke wurde ermöglicht durch das freundliche Entgegenkommen Otto Modersohns, dem hierfür auch an dieser Stelle wärmster Dank gesagt sei.

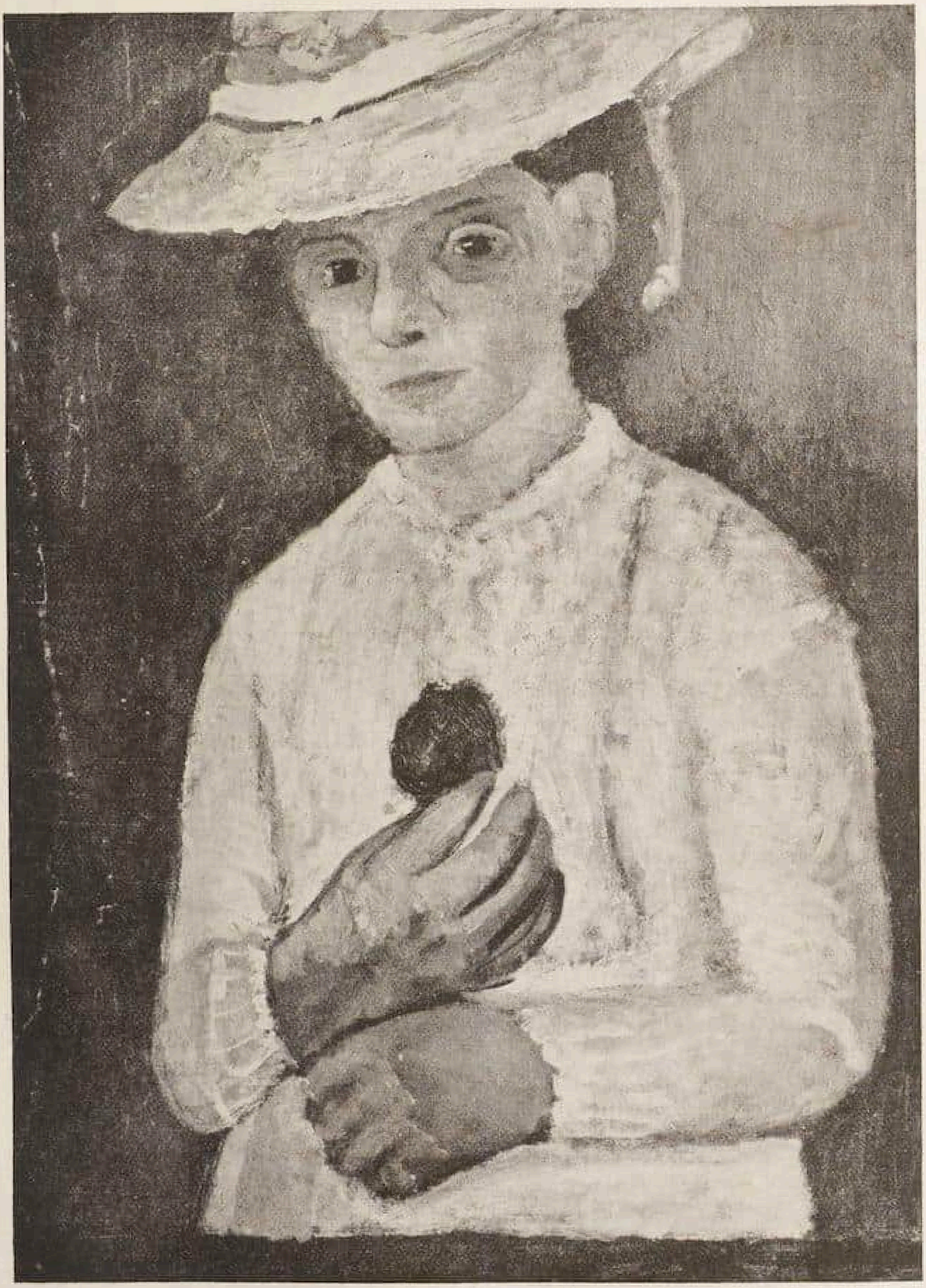
auch im Bildnis treibt immer ein Aufwärts beigegebener oder in der Figur selbst betonter Formen dem Sinken entgegen, hält in heimlicher Kurvatur den Kreis. So weist oft die Hand, meist Blumen oder Früchte tragend, hin zur Mitte, nochmal rückwellend aus der Rahmung, die die Gestalt schon begrenzte. Im Klang der Farben ein gleiches Sichverschlingen zum Kreise. Aus dem Grunde des haltenden Blau steigt meist ein lokaler Klang des Braun oder Rot oder Grün, später nuanciert ins Violett und Rosa, der über ein Gelb oder Oliv zurücksucht zum Graublau des Grundes. Ein Farbenrund, uns kaum bewußt, das in Brechung und Abwandlung das ganze Werk malerisch bestimmt, im gleichen Sinne also wie die Form.

Geschlossenes Wesen, das wir mit lockerem Strich erst konturierten: weibhaftes Sein, das an Natur sich schmiegt, aus Vegetativem seine Kräfte saugt und wartend Frucht trägt. Viel freundliche Arten können sich aus ihm entfalten. Anmut und Süße mag es umschließen, stilles Leid und klare Ruhe. Umschloß es auch in dieser Gestalt. Worpswede, die Stätte gefühlvoll betriebener Heimatkunst, ist dessen die erstgefundene Verwirklichung. An der Natur zur Wahrheit zu gesunden, war schönstes Ziel der dortigen Menschen und Künstler. Doch tiefer greifen die Furchen dieses Lebens. Das dumpf Wartende der Gesichter verdichtet sich oft zu stummer Angst, das fromme Beisammen der Früchte und Dinge vertieft sich zu Inbrunst, Spannung herbt durch die Schichten des Dumpfen hindurch die Züge in den Selbstbildnissen.

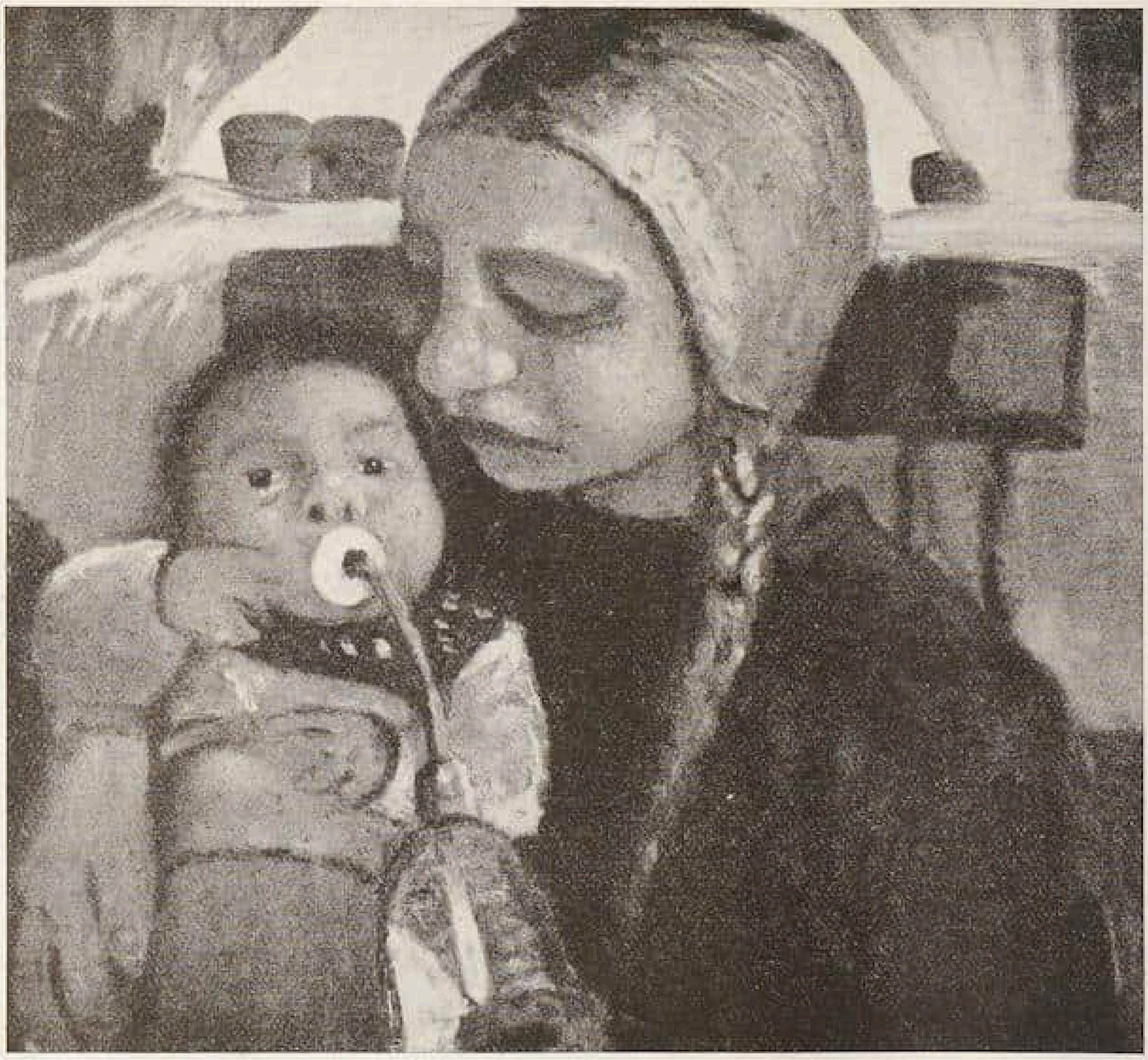
Die gilt es hier zu beachten, denn an ihnen vor allem fällt jene Schwere auf, die über ein bloß Vegetatives hinaus dunklere Gründe verrät, — die oft als Fremdheit, als absichtliche Primitivität empfunden, manchem ein Einwand gegen diese Kunst bedeutet. Gerade aber durch Betrachtung der Einwände glauben wir tiefer in das Wesen dieser Frau und ihrer Kunst zu dringen, die bloßem Genießenwollen ihren vollen Wert versagt. Nur wer hier lieben kann, spürt ihr Geheimnis.

Denn Paula Becker war Liebende von Natur aus. Nicht die Verliebte, die in den Strudel überhitzten Fühlens gerissen wird, im Taumel wilder Ergriffenheit ihr Ich hinausträgt in alles, was sie erschaut. Sie steht gegenüber einer liebevoll geschauten Welt, still und versonnen. Tief Verwandtes spürt sie im Kind. Und so gelingt ihr dieses Bilden frommen Kindseins, das ohne Sentimentalität und Absicht sich darlebt in Spiel und Kummer, leiser Angst und Müdigkeit des Alltags. Wer hat wie sie das Staunen des Kindes gegeben, natürlich und ohne allen Gegensatz von Situation oder Pose, wer dieses innige Sich-Aneinanderschmiegen kindlicher Geschwister, dies Träumen in den unverstandenen, gern gelebten Tag! Von hier zu Frucht und Blume wellt das gleiche Gefühl, — nur daß über der verborgeneren Innigkeit der Pflanzengeschöpfe stärker der künstlerische Wille gestalten wird. Nicht daß im Stilleben nun ein Abgrund klafft zwischen Wille und Sein, die Dissonanz zwischen wohligem Bild und Gebilde, — nur deutlicher hier, wo nur stumme Bezüge bestehen, künden sich tiefere Forderungen an.

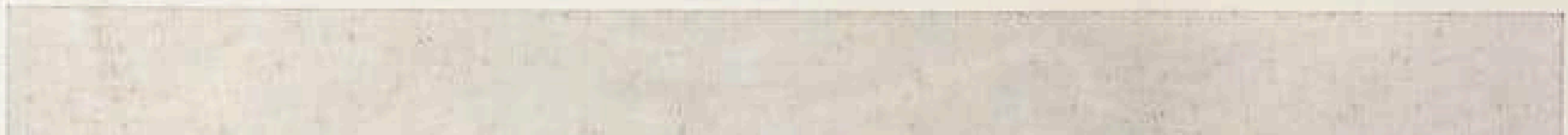
Das Schöpferische droht. Es heischt in Beseeligung und Qual. Wenn es im männlichen Geist oft bis zur Bösheit, zur unerbittlichen Verfolgung dunkler Ziele treibt, ist es im ungeschiedeneren Wesen des Weibes noch Zwiespalt und Not des Gewissens — ist es im Bewußtsein der Liebenden Qual um ein Zu-wenig-Lieben, um Egoismus denen gegenüber, zu denen das Herz treibt. Sie hat darunter gelitten, hat kindlich um Nachsicht gebeten und um Vertrauen. Verwischen konnte sie es in sich nicht. Denn noch darunter, unter Schaffenmüssen und Bilden, ruht dies Verschlossensein, dies Schwer-aus-sich-Herauskönnen zur Äußerung, zur warmen Hingabe an die, die ihr Fühlen doch in sich trägt. „Zugeknöpftheit" nennt sie es immer wieder in ihren Selbstanklagen, — und ehrlich hat sie gebüßt in Verlust und Enttäuschung. Norddeutsche Seele mag man es nennen und mag so verstehen, wie auch ihre Kunst in jenem Deutschland ihre wärmsten Anhänger gefunden. Solche lokale Begrenzung aber schürft die Tiefe dieses Konfliktes nicht aus. Es ist des Weibes Ruhen in sich selbst, sein Zurücktrachten ins eigene Innere, das Einsamkeit werden muß, wo ein Du nicht zu lösen vermag. Das



Paula Moderſohn.
Selbſtporträt mit roter Roſe. Um 1904.



Paula Moderſohn. Die Geſchwiſter. Um 1903.



Paula Moderſohn. Sitzendes Mädchen (Tochter Elsbeth) mit Ziegen. 1902.

ist der Modersohn Schicksal. Kraft und Scheu zugleich wohnen in dieser Seele: Kraft zu lieben und Scheu, sie zu zeigen, — ein Hinauswollen in den anderen, und doch immer wieder dies harte Zurück in sich selbst, ein stetes Sichreiben zweier Richtungen, das diese innere Glut erzeugt, die über sinnliche Leidenschaft hinaus in wilder Inbrunst sich verschwendet, wo keine Zwei mehr droht und fordert, wo Ich und Umsein in Fülle und Verschwiegenheit zu einsamem Jubel sich findet.

Von hier aus mag die Kraft, die in frohem Tausch sich nicht veräußern darf, ins Schöpferische steigen — ein wichtiges Element im Schaffen der Modersohn-Becker —, wird zugleich aber hinunter sinken ins tiefe Reich der Verinnigung und Reinheit, wird dort ein Symbol sich schaffen, dem Wesen vertraut. Dem Weibe mußte es in der Mutterschaft erblühen. Das Heldische, schöner Triumph der Einsamkeit, hier findet es im tiefsten Sinn des Weiblichen seine Wirklichkeit. Und hier am innigsten verschlingen sich Leben und Kunst dieser Frau. Alle Herbheit und Lust ihrer Mädchenzeit blüht dieser Erfüllung entgegen. Fromm blickt sie, wo es sich zeigt, auf dies Mysterium, umfaltet es mit andächtigem Sinnen und trägt es hinüber ins strenge Reich ihrer Kunst. Und vor ihm fällt auch hier die Fremde und Spröde. Heilig in ihrer Mutterschaft knien die Frauen auf diesen Bildern und reichen dem Kinde die Brust, fern sinkt die Welt ab und all ihre Feier hat sich gesammelt in dieses Bild der Weihe. Gesammelt wieder bis zur Einsamkeit. Kein Hinaus durch das Kind in die Welt, sondern auch hier ein Zurück zu sich selbst, im Hingeben doch wieder die schmerzlich getragene Rücknahme eigensten Lebens. Sich selbst durfte sie nur als Schwangere bilden, als Weib, das in Hoffen und Zagen noch in sich trägt, was der Welt schon bestimmt ist. Und letzte Entäußerung büßte sie mit dem eigenen Leben. Und damit hat sie diesem anderen Mysterium, das ihre Religion war, da sie es nicht fassen konnte, das frühe Opfer gebracht. Das sie vorausahnte in schwerem, frohgetragenem Wissen. Von dem jene Reife und verschwiegene Klarheit rückstrahlte schon auf das Mädchen. Das all ihre Bilder überschattet mit milder Feierlichkeit frühen Endenmüssens.

Muß nicht ein zunächst Fremdes den Bildern eignen, die solchem Wesen entkeimten. Vor allem im Selbstbildnis tritt es uns an. Wie Orgelton kehrt es immer wieder in aller es umkreisenden Folge der Motive. Jene stillen Fragen an sich selbst, die Rechenschaft fordern — nach Art deutscher Meister — von jedem Stück zurückgelegten Wegs. Hier schauen wir dies Wesen, herb und ernst, und doch umspült von schleiernder Milde, dies dumpf umflorte Fragen, das zwischen Traum und Leben sich oft in wunderlicher Schwebe fand, „wie aus einem zweiten Leben dem eigenen zusah". Und aus dem Verhangenen dieses Gesichts treibt der Grundzug vor, der all diese Sonderungen erst zum Wesenhaften bündelt, der in Entfaltung und Wesen drängt, was hier noch schlummert: Trieb zur Wahrhaftigkeit — Frucht solchen Wesens und ihm Bedingung zur Größe.

Der Entwicklung dieses Werkes also gilt es zu folgen. Von jenen ersten, in warmer Empfindung gemalten Heimatbildern, die doch in Knospe, Blüte und Frucht alles Kommende schon enthalten, bis zu den klaren in Menschlichkeit und Kunst ganz frei entfalteten Stücken des letzten Lebensjahres. In die Spanne von sieben kurzen Schaffensjahren drängt sich das reiche Werden dieser Frau.

Worpswede mußte sie binden. Der stille Atem sich selbst genügender Menschen und ihre Andacht vor großer, fast schwermütiger Natur war nah ihrem Wesen. Flockige, breit hingesetzte Malerei in warmer lokaler Tönung bringen diese Jahre. Noch haftet die Fläche zu sehr im Grund, noch klärt sich nicht immer das Gegeneinander der Farben zu jener Sicherheit der Komposition, die sie in der norwegischen Landschaft so früh schon entzückte. Die Formen und auch die Farben hängen noch schwer ineinander, Dumpfheit der Mittel holt den Ausdruck fast ins Monotone zurück. Im Ausdruck belastet manchmal nicht schon Sentimentalität, wohl aber überbetonte Stimmung das freie Schwingen des Bildes — Analogien zu jenen Stellen des Tagebuchs, die

etwas zu feierlich ins harmlosere Gesamtlied dieses Lebens tönen. Und auf der anderen Seite lockt oft ein Absinken in dekorative Erleichterung, — Entspannung vielleicht, Eigenart weiblichen Schaffens überhaupt. Man spürt, von hier aus mußte sie Böcklin lieben. Im Stilleben, dem unpersönlicheren Vorwurf, treten beide Gefahren zurück. Vor allem aber das Menschenbildnis reinigt und zwingt zur Einfachheit. An ihm vollzieht sich der Aufstieg dieser Künstlerin.

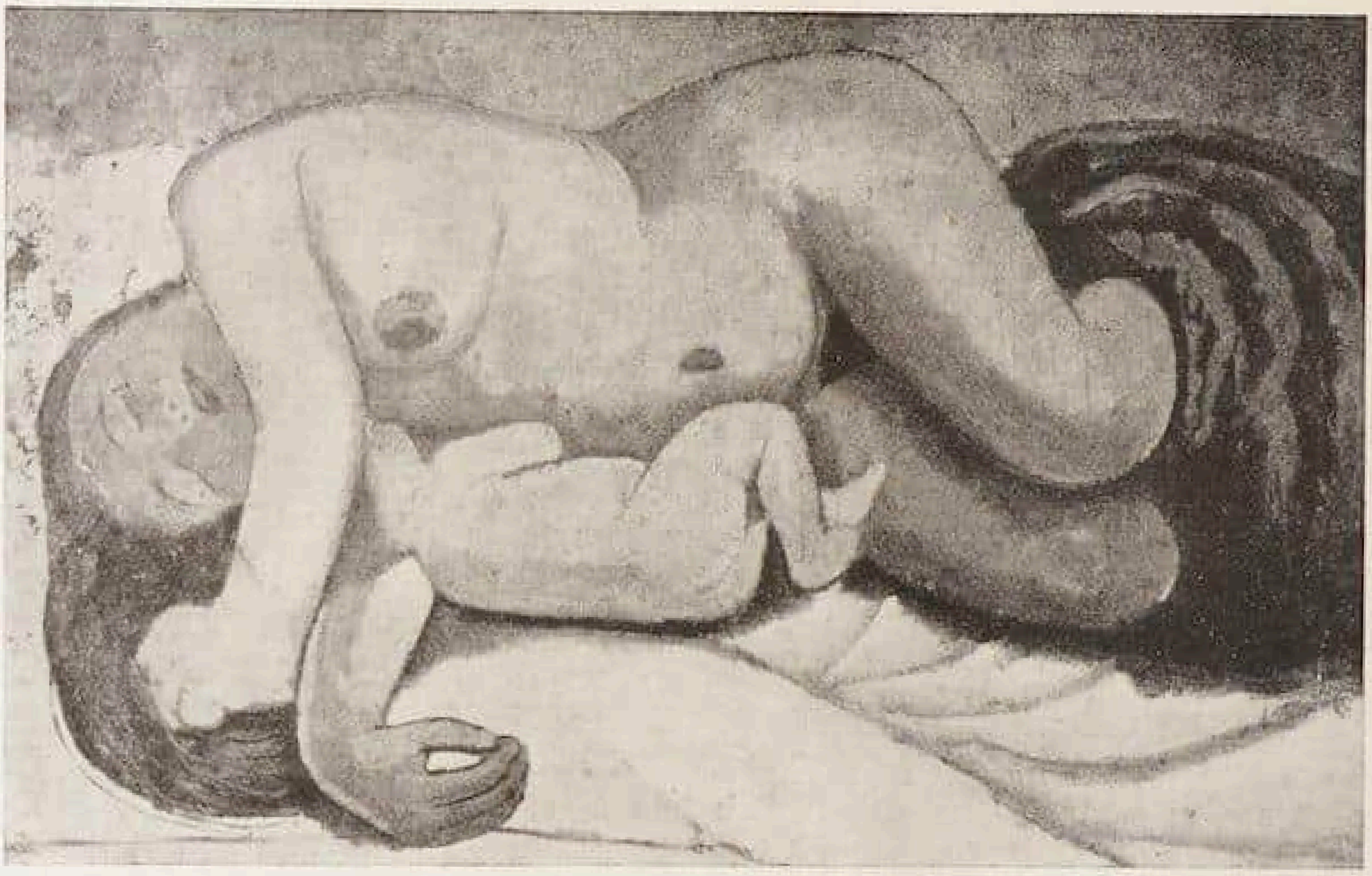
Im Leben selbst ist dies Porträtierenmüssen verwurzelt. Es zwingt sie, aus jedem Antlitz, das ihr begegnet, die wahrste Form herauszuholen, Konturen mit dem Auge zu umziehen, einfachste Lagerung schauend zu bestimmen. Von hier aus hebt sich dies stete Augenschaffen ohne Zwang oder Absicht hinüber ins Reich der Kunst, wo es sich läutert zum Bilde einfacher Größe. Die sucht sie, wo das Leben schon vorgearbeitet hat: im alten Menschen. Dessen Antlitz ein langes Dasein ausgerunt zu großen und tiefen Zügen, dessen Körper die Mühsal zu stiller Form vereinfacht, mit ruhigem Warten geladen hat. In Treue schildert sie dies alte Leben, kein lautes Ich drängt sie ihm auf, versinkt auch nicht voll Mitleid oder Rücksicht im Modell. In klarem Gegenüber wägt sie Form und Fühlen und mißt ihr Schauen dann wieder im Selbstbildnis. Hier baut sie die Stufen dieses langsamen Tiefersteigens zu sich selbst; hier spürt man, was es ihr bringt: dies Füllen der Form, dies Mindern des Zufälligen in Figur und Kulisse. Schon jetzt spürt man antikische Einfachheit in manchem Kopf.

Aber das Frohe in ihr wie auch das Weite verlangte Auflockerung und Beschwingung. Mehr Gegensätze mußten sie umwerben, um das Eigene gewichtiger und zugleich freier aus ihr hervorzutreiben. Nicht durch Absonderung, die leicht Verengung wird, durfte sie ihr Selbst erfahren — aus der Fülle des Lebens mußte sie es erkämpfen, sollten jene breiten Schwingungen von Lebenskraft und Einsamkeit, ihrer Seele tiefstes und oft befremdendes Geheimnis, nicht ungestaltet erlahmen. Paris, das Herz der damaligen Welt, brachte ihr Ausgleich und Weite. Immer wieder zog es sie hin und jedesmal war es ihr zuerst Beunruhigung und dann Befreiung. Sie brauchte das wohlige Spiel dortiger Atmosphäre, brauchte die Vielfalt, das Sorglose dieser Millionenstadt, die voller Anmut und voller Grausamkeit den Strom des Lebens in tausend Wandlungen und Figuren bricht. Und immer Form behält, selbstverständlich und gleichsam arglos, die sich dem schwereren Geblüt des Deutschen so wohlig eingießt. Dies alles genoß sie und nahm es in sich auf, nicht ohne nachzudenken, doch ohne schon bewußte Problematik, dankbar und froh. Und spürte ihr deutsches Wesen sich deutlicher sondern von jenem leichten Esprit, dem schnellen Zueinanderkönnen — spürte zugleich die eigene Art sich abheben von der heimatgebundeneren der Worpsweder.

Auch künstlerisch dieses leise, bruchlose Aufnehmen weiterer Sphären, ohne vom eigensten Weg zu weichen. Dabei erlöst sich alle Problematik im Schaffen selbst. Nur kurze Ausrufe: Die Kunst ist schwer — und gelegentliche Andeutung künstlerischer Kämpfe um Farbe und Form drängen über das Werk hinaus in Briefwechsel und Tagebuch. Nicht in dumpfer Unbewußtheit schafft sie, — aber ein pflanzenhaft Werdendes hält ihre Spannungen doch im Akte selbst gebunden und erlöst. Schweigend verflicht es sich ihrem Trieb, der von außen gespeist nach innen sich kehrt. Still webt sich ein, was ihre nur dem Günstigen offene Natur erwirbt: die Farbe lockert sich, eigenwilliger regt sich die klarer empfundene Form.

Und während sie sich in diesen Pariser Zeiten immer als Lernende fühlt — sie sitzt in Zeichenschulen und Akademien — und während seltsamerweise ihre ausgesprochene Bewunderung nur Malern gilt, denen sie wenig verdanken konnte und denen wir wenig verdanken, reift sie eigenständig und fest dem Einfluß eines großen entgegen: Cézanne bestätigt ihr klärend und sichernd ein Selbsterkämpftes. Kaum spricht sie von dem großen Eindruck, den sie von seiner Kunst empfing. Der wirkte sich direkt in ihren Bildern aus. Tiefer als in jener doch nur äußerlichen Gewöhnung der Aufsicht im Stilleben sehen wir ihn in jener Straffung der Form und Füllung der Körper, wie

Paula Moderſohn.
Sitzendes Kind mit Marienblümchen in den Händen. Um 1904.



Paula Moderſohn. Mutter mit Kind. Paris. 1907.

Paula Moderſohn. Schlafendes Kind. Um 1904.

er manches Bild aus der ſtillen Folge faſt plötzlich heraushebt. Die Gegenſtände ſitzen nun ſchwerer auf und werden doch kräftiger ausgewogen durch einander als in früheren, demgegenüber faſt flau verwobenen Kompoſitionen. Doch in die weitere Auskriſtalliſierung der Form brauchte ſie dem Romanen nicht zu folgen. Aus ihren eigenen Formtiefen treibt jener inbrünſtige, die Dinge heimholende Zug wieder auf, der — bereichert um eine freiere Modellierung — das Bild umſchmiegt, in weichen Strichlagen und heimlicher Rundung wieder dem alten Weſen weitere Entwicklung verbürgt. Deutlich iſt dieſe Auseinanderſetzung mit Cézanne, die nirgends fremd wirkt, in jenen Stilleben um 1905 zu verfolgen. Von jetzt ab auch jene ſchräg ins Bild gebauten Kompoſitionsträger, ein Meſſer, der Stil einer Pfanne, der Tiſchrand, denen klar ausgewogene Farbengebung direkter nun entgegnet. Und deutlicher wird jetzt auch, was ihr Farbenſtimmung bedeutet: „daß alles auf dem Bilde ſeine Lokalfarbe wechſelt nach dem gleichen Prinzip, daß alle gebrochenen Töne dadurch eine einheitliche Verwandtſchaft erhalten“. Vielfältig brechen ſich nun die Töne, ins Violett treiben die Tiefen, Lichter ſpielen in Roſa und mattem Carmoiſin. Immer aber bleibt die leicht umflorte Dämpfung, darin „die tiefe farbige Leuchtkraft in der Dämmerung, farbiges Leuchten im Schatten, Leuchten ohne Sonne wie im Herbſt und Frühling in Worpswede“. Cézanne alſo war kein Einbruch in ihre Kunſt. Tiefer verfiel ſie erſt im Jahre darauf dem anderen Herrſcher damaliger Moderne: Gauguin. Der war ein Einbruch und deſſen Vorbedingungen gilt es, klar herauszuſtellen, weil er Gefahr war für der Moderſohn-Becker Eigenart und weil ihr zeitweiliges Unterliegen manchem Anlaß iſt, ihrem ganzen Werk die eigene Bedeutung abzuſprechen.

Wo ſtand ſie menſchlich, wo künſtleriſch, als dieſe Begegnung ſo ſtark ſie treffen konnte? Wende der Dreißig trieb ihr Leben über Klippen: Zeit der Rückſchau, des Zweifels, der härteſten Bedrängnis um ein Ziel. Nichts mehr verbirgt ſich, das wahre Leben fordert Hinnahme oder Urteil. Ehe war Lüge geworden. Ins warme Werben Otto Moderſohns war vor Jahren ihr Mädchentraum gemündet. Inniges Verſtehen des plötzlich Vereinſamten und warmer Drang zu lieben, in Liebe zu nehmen, hatte geheimnisvoller Ahnung ſo ſelbſtverſtändliche Erfüllung gebracht. Früher als ihr inniger Drang, noch in Freiheit zu ſchaffen, dies erwartet hatte. Trautheit des Bundes verhüllt die Schluchten. Kinderbildniſſe jener Zeit ſtrahlen die tiefe Innigkeit warmen Beiſammens. Doch ſchwer wird es dies enge Zweiſein zu ertragen. Unausgeſprochen in Selbſtbildniſſen und Briefen webt es: Der Kampf ums Alleinſein, die Mühe: ein ſchuldvoll geſpürtes Glück, wieder Mädchen zu ſpielen, vor ihrem liebenden Bewußtſein umzudeuten: als bedürfe ſie ſolcher Entfernung, um Liebe zu ſpüren und zu zeigen. Als ſei dies Fülle, während es doch Not iſt, das tiefſte Reich des Selbſtſeins — da es ſich trotz wärmſten Vertrauens nicht reſtlos öffnen läßt — zu wahren und zu läutern.

Sinnliche Leidenſchaft riß ſie nicht zurück. Keine wilde Glut, die das Geliebte verbrennt und wieder in ſich allein ſteht. Ein ſtilles Leuchten, das ungebrochener ſtrahlt aus einſamer Stille, die ſich am All entzündet, als aus der ſtummen Spannung leiblicher Nähe. Das gibt den Briefen aus den Pariſer Aufenthalten jenes warme Zwielicht von Freiheit und Sehnſucht, von Glück und Schuld, bringt in ihr Malen den tiefen ſonoren Klang gedämpfter Trauer. Man ſpürt, die Bedeutung der Pariſer Reiſen für dies Leben hat ſich vertieft, ſie ſind beſtimmt und auch noch imſtande, ein Band vor Überſpannung zu bewahren. Spürt doch zugleich: in dieſer Rettung wachſen Gegenmächte: jene Verlockungen des Alleinſeins, die, wieder gekoſtet ſtärker auftreiben laſſen, was keine Wärme des Gefühls und kein Hinüberwollen zum Nächſten anders denn als tiefen ruhigen Schmerz empfinden laſſen. Sie begann zu wiſſen, „daß ſie im letzten Sinne wohl ebenſo einſam lebte als in ihrer Kindheit“, und „fühlte in der Ehe doppelt das Unverſtandenſein, weil das ganze frühere Leben darauf hinausging, ein Weſen zu finden, das verſteht. Und iſt es vielleicht nicht doch beſſer, ohne dieſe Illuſion Auge in Auge einer großen einſamen Wahrheit.“

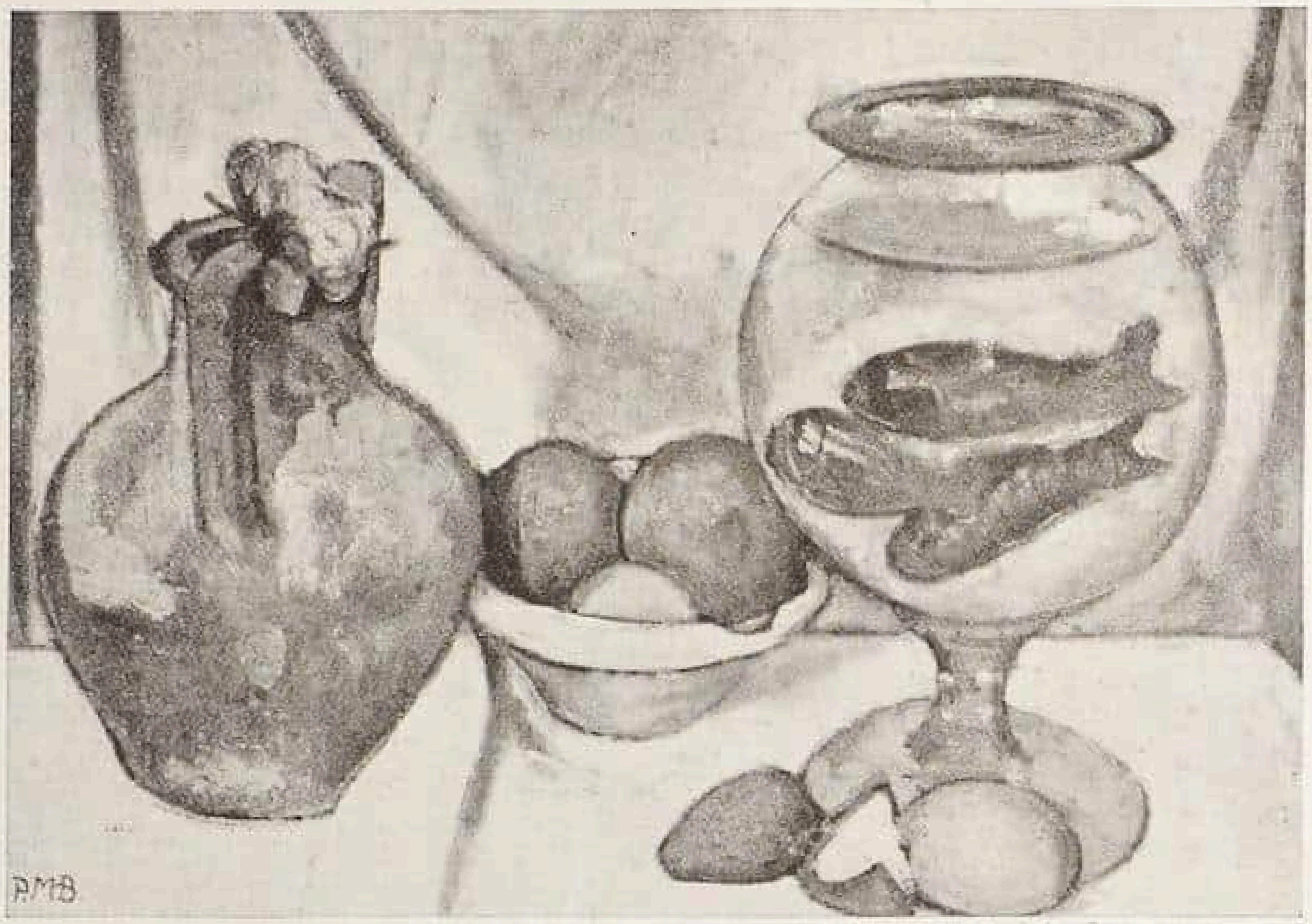
Ihr Wesen mußte diese Frage weiter treiben bis zum harten Entweder-Oder. Sehnsüchte klingen an, verschleiert und leise noch hoffend: zurück in den elterlichen Familienkreis, vorwärts zum Kind. Doch alles was ihr widerfuhr, geschah Ausflüchte zu verhindern: Der Vater starb, das Kind war ihr noch immer versagt. Neben dem unbewußter lebenden Manne geht ihr nur um so klarer auf, wie in Bewußtsein schwer und einsam sie leben muß. Bis die einzige Wahrheit unerbittlich in ihr fordert: die Abreise von Worpswede noch im Winter 1906 ist Aufbruch zur entscheidenden Frage. Das Selbstbildnis aus jener Zeit, ihr schönstes, wahrt alle Bitternis und alle schmerzliche Kraft, die jetzt in ihr quälten[1].

Nur solch dringliches Nachschürfen läßt verstehen, wie aus einem wartenden Frauendasein die Spannung erwachsen kann, die letztlich dieses Werk aufhebt über viele andere. Nicht zwischen All und Ich trieb diese Spannung — das All durch ein Du zu besänftigen, wollte ihr nicht gelingen. Durch mehr Ferne geklärt, erlebte sie gleichen Zwiespalt in ihrem Freundesschicksal mit Clara Westhoff. Unverbindlich verbunden lebten diese Mädchen ihren frohen Tag in leicht getauschter Gunst von Werk und Leben. Bis jene in Rilke den einen findet, dem sie sich hingibt, vor dem sie ihr Selbst auslöscht zu vollem Versinken. Frauenschicksal, von der viel männlicheren gewollt und getragen, von der ins Weibsein tief verschlungenen als wider ihr eigenes Sein empfunden, Jahre erlitten und endlich verneint. „Darf Liebe nehmen? Ist sie nicht viel zu hold, zu groß, zu allumfassend? Clara Westhoff, leben sie doch wie die Natur lebt. Die Rehe scharen sich in Rudeln und die kleinen Meisen vor unserem Fenster haben ihre Gemeinschaft und nicht nur die der Familie.“ Ehe schloß ihr Freundschaft nicht aus, denn — sie hatte es sich damals noch nicht eingestanden — sie war ihr eben nur Freundschaft. Weite, in Einsamkeit getragen, das war ihr die Form der Gemeinschaft. Für die sie litt, in hartem Werke büßte.

In diesem Werk war sie aufgestiegen zum Wissen um das Endziel. Sie rang um die große Form und wußte, daß die große Farbe sich dazugesellen müsse. Sie weiß, wo sie steht. Noch sind ihre Malereien ihr zu „dunkel und saucig“. „In reinere Farben muß sie kommen.“ „Modellieren muß sie lernen“, um das Ineinander der Flächen und Körper, das Schwimmende ihres Bildraums zu klarem Gefüge zu schichten. Ihr Verhältnis zur Natur hatte sich gewandelt: von Abhängigkeit war zu Beherrschung sie aufgestiegen, — ihr: wie ich es sehe! war ein anderes geworden, bewußter und stärker. Und die Verantwortlichkeit, die solcher andern Stellung entspricht, spürte sie in ihrem Werk noch nicht erfüllt. Schwere Wahrheiten, die ihr Leben zu fester Gestalt ausmeißelten, luden ihren Kampf in der Kunst mit Ernst und Inbrunst. Jenen Kampf, von dem kaum einige wissen wollten: sie trug allein. Trug die schwere Frage ihres Lebens zu der schweren ihrer eigenwilligen Kunst. In diese Krisis konnte der Einbruch geschehen: Gauguin.

Sie hatte mit der Sicherheit der Angst gespürt: bei ihm fand sie vieles, was sie suchte. Die großen Flächen und ihre Schichtung, die still gedämpfte Färbung voll Harmonie. Und fand, was unbewußt in ihr trieb: die Neigung zum Dekorativen, ihrem Weibtum so nah, und jenes animalisch Vegetative, das in jenes Exotismen träumend dumpfte. Und fast bedingungslos verfiel sie der Macht jener Lockung. Konturen nagen sich heraus, die Fläche zu klären, entziehen ihr das Mark, sie um so breiter wuchten und wirken zu lassen, sie abzuheben gegeneinander und leise Töne doch deutlich von anderen zu scheiden. Die Linie schwillt zu eigenmächtigem Spiel, Rundung und Geste wird Ausdruck nur formalen Entsprechens, die zarte Verschlingung des Strichwerks, „jenes Krause an sich“ erlischt zu breiter Schattierung, vergröbert schwingt das Kreisrund in großer Silhouette aus. Bläulich-grüne und lila Töne erkälten das aus früheren Zeiten wiederkehrende Braun. Ein Fremdes zieht ein in diesen Bildern. Nur wo das

[1] Abgebildet bei Pauli: Paula Modersohn-Becker. Tafel 3.

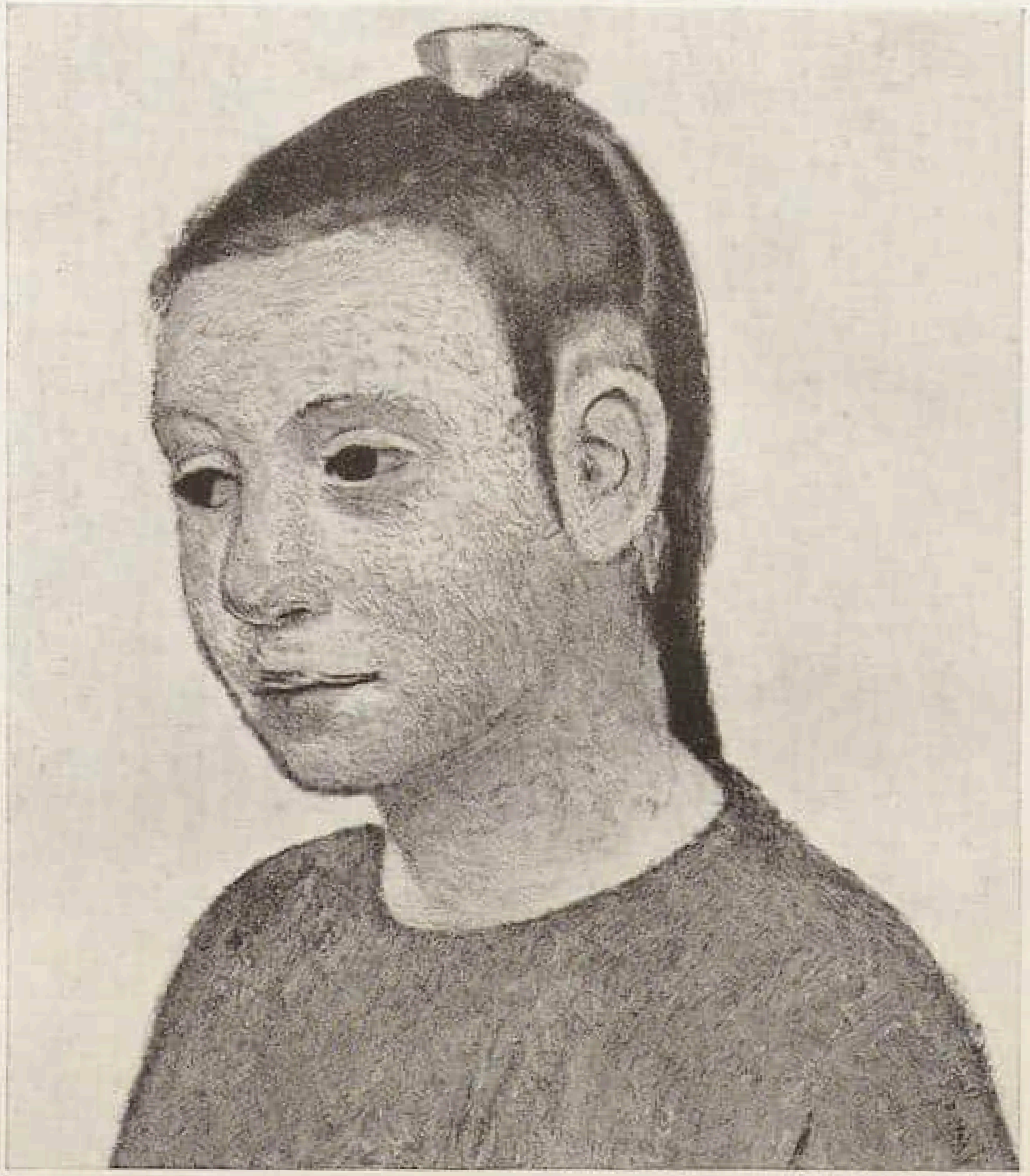


Paula Moderſohn. Stilleben mit Goldfiſchglas. Paris. 1906.

Paula Moderſohn. Stilleben mit Kohlkopf und Rüben. Um 1904.

Kinderakt, knieend. Paris. 1907.

Paula Moderſohn.



Kopf eines italieniſchen Mädchens. Paris. 1906.

Motiv sie noch rückhält bei sich selbst — und immer zärtlicher, sehnsüchtiger schmiegt sie sich in dieser Zeit formaler Selbstentfremdung an diesen tiefsten Ausdruck ihres Wesens, diese Apotheose der stillenden Mutter — nur hier spürt man noch die alte Inbrunst und Innigkeit, überschattet von Wehmut und Verzicht. Dies — ihre menschliche Selbsterhaltung widerspiegelnd — führt sie auch künstlerisch durch jene Irre. Denn gerade hier, im Ausdruck des Animalisch Gespürten und seiner tiefen Melancholie, scheidet sie sich auch in der Zeit ihrer tiefsten Abhängigkeit von jenem virtuosen Buhler um tropische Reize.

Dennoch! mit viel Verlust des Eigenen war dies Weiterkommen im Formalen bezahlt. Ein Weiterkommen, das immer enger in Bahnen trieb, von denen ein Rückfinden auf Wegen der Kunst selbst unmöglich schien. Krisis im Leben war zur Krisis in der Kunst geworden, geheimnisvoll wechselwirkend in Sicherung und Entfremdung. Sollte diese sich lösen, so mußte die lösende Kraft aus jenem hervorbrechen, im Geheimnis des Weibes banden sich wieder Leben und Werk.

Hier verbietet es sich zu fragen und zu forschen. Die in Einsamkeit aufschrie, hörte wohl das Flehen des Mannes. Das als Gegeneinsamkeit nicht zu ihr reichte — das als stummes, nicht verstandenes Leiden sie erschütterte. Durfte sie — sich selbst zu erhalten — des anderen Leben vernichten. War solches — höchste Spannung jenes oft gespürten, tief durchlittenen Egoismus — nicht Widersinn in sich selbst, nicht Mord am Leben, am fremden und am eigenen. Denn — bitterste Verschlingung solcher Veranlagung — wie konnte sie selbst, bewußt solchen Geschehenlassens, weiter leben und in sich ruhn. Das aber war Grundforderung ihres Wesens, dies In-sich-Ruhen. Das doch — beglückt und beglückend — andere in Sehnsucht band und in sie verstrickte. Solchem Paradox sehr modernen Konfliktes bleibt nur Verzweiflung oder Frömmigkeit.

Wohin neigte die Schale, als das Wort des Freundes in sie drang? Dieses ist Hoetgers Bedeutung im Leben der Modersohn-Becker: als Mensch wirkt er auf den Menschen ein. Stärker und günstiger hier als auf direkt künstlerischem Gebiete bestimmte er ihre Kunst. Denn jetzt erst, als sie wirklich Weite fand, über qualvolles Wissen innerster Einsamkeit hinaus trotzdem den einen wieder zu lieben, als Liebe-wieder-nehmen mehr war als ein Tausch von Glut und Kraft, als ganz des Ichs entäußert sie sich schenken konnte — da brach der freie Strom ureigensten Lebens wieder vor in ihre Kunst, durchschlug die Breschen fremdgeschauten Grübelns und schürfte sich ein weites Bett letzter irdischer Läuterung. Eine Liebe, die höher steht als steile Wahrhaftigkeit, rang um Entfaltung.

Und plötzlich weichen die herben Züge aus ihren Bildern. Plötzlich spült das innige Wellengeriesel wieder unter dem Pinsel, die große Farbe legt sich weich und streichelnd auf die große Fläche, umkost die warme Form und mündet in reichen Lichtern. Wie ein Lauschen auf innere Stimmen ist dies Malen, ganz frei von aller Frage nach Außen, von allem gesuchten Effekt. Andacht und magische Durchseeltheit erinnern an das Dichten von Novalis. Und auch die Technik klingt an. Wie jener im Ofterdingen z. B. lauter kleine Sätze formt und reiht, wie um sich nicht zu weit zu erheben vom magisch nährenden Boden eines tiefen Urgefühls und den Mantel der Sprache recht schmiegsam und locker über die innere Form zu breiten, so reihen sich in diesen Bildern, behutsam und schwingend, Strich an Strich. Der Pinsel kost die Konturen der Dinge nach, streichelt sie förmlich und umschmeichelt in den breiteren Lagen die willfährige Substanz, wie um ihr Geheimnis herauszulocken. Soviel Zärtlichkeit liegt in diesem Malen, aber eine Zärtlichkeit, die heimliche Gluten birgt. Da gibt es tief untergründete Einzelfarben, daß der Bildraum ein unheimliches Leben gewinnt. Die Formen zucken auf, daß einfachste Motive plötzlich fremd und schwer erscheinen in tiefer, verhaltener Leidenschaft. Die aber erlöst sich wieder in der Weite, die nun auch die Enge liebend in sich befaßt.

Ist diese letzte Reife erst richtig bemerkt, dies Spenden-Können aus lächelnder Fülle,

aus tiefem bewußt in seine Schmerzen hinuntergelebten Grund, so ist auch die Frage entschieden, ob dieser Künstlerin ein Aufwärts im Werk noch beschieden gewesen wäre. Gewiß, die stete Spannung eines Wissens um frühen Tod goß in diese Entwicklung den Zauber intensivsten Lebens, das allein solch starkes Empor ermöglicht[1]. Wo solches Empor aber auslädt zu einer Weite in Mensch und Künstler, wie die Bilder der letzten Jahre sie bekunden, da ist — entgegen dem Tribut an den sie rufenden Tod — eine Basis geschaffen, die Entfaltung und Auswirkung erst verlangt und notwendig aus sich heraustreibt. Und noch wartete ihrer ja jene Spannung — gerade solchem Wesen besonders tief und so auch besonders fruchtbar —: von Weibtum und Mutterschaft, die, ausgetragen, ihr noch Schicksal hätte werden müssen. Nur wenige Schaffensjahre noch, sie hätten hier ein breites Werk erwachsen lassen. Denn auch Gebundenheit ans Motiv ist hier nicht mehr Armut, wo Reichtum des Lebens selbst die köstliche Frucht der Selbstverwirklichung in immer neuer Gestaltung zu schenken vermag.

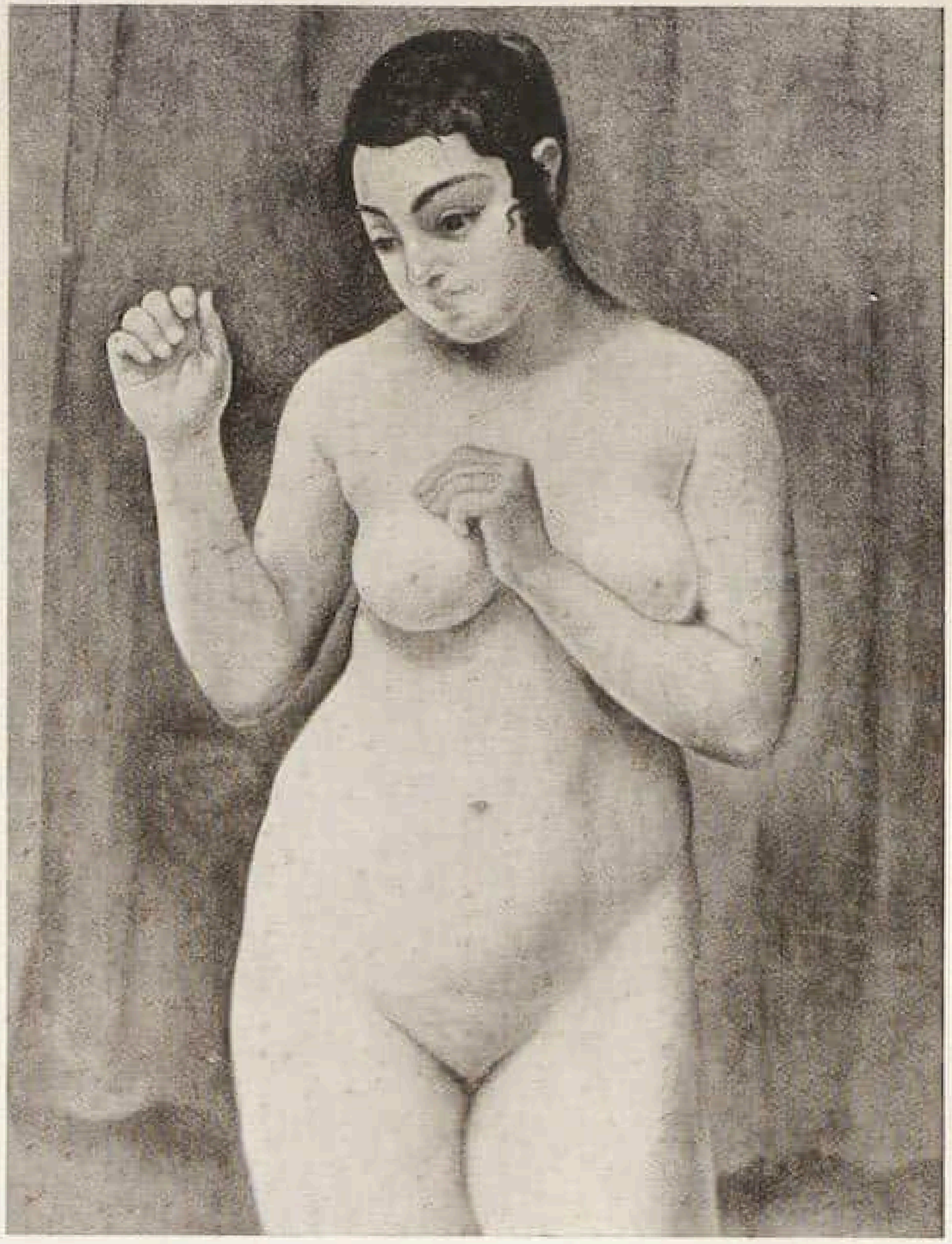
Hier ist das abgeschlossene Werk zu würdigen. Schaffenskeime, die es noch barg, biegen wir zurück, verflechten sie dem Wert der Leistung. Die ist größer, als daß wir sie der Lokalverehrung eines Stammes lassen dürften. Wir heben sie heraus ins breite Urteil heute werdender Kunst. Damit schützen wir die Modersohn-Becker vor falscher Überschätzung derer, die ihr Rassenwesen in ihr ausgedrückt finden, — geben ihr aber, gerade in der Entthronung als Sonderheros, die weitere Bedeutung im allgemeinen Fluß der Entwicklung. Nicht als Grundpfeiler steht sie da, als Empörer oder als mächtiger Bündler und Vollender lang erstrebter Ziele. Wo jemals traf solch Schicksal eine Frau! Wohl aber als Klärer und Weiser, als steter Rufer zu Wahrhaftigkeit und Natur. Hier ruht ihre Bedeutung: sie hält sich an die große Realität, läßt sie in ihrer eigenen Tiefe widerklingen, und reift durch ihr Verknüpfen des Innen und Außen über sie hinaus. Dies nämlich darf nicht übersehen werden in dieser Kunst: sie schafft mit alten Mitteln und alten Vorstellungen, und gerade durch deren tiefste Durchdringung wächst sie hinein in ein ganz Neues. Ungewollt, ohne Manier, und ganz ohne Geste, getrieben und gehalten durch ihren tiefen Glauben an das Sein. Und dies Tiefweibliche in ihrer Kunst, dies Hegen und Trauen, wäre der Ton gewesen, dessen das wilde Orchester der folgenden Jahrzehnte sehr wohl bedurft hätte als Mahner zu Ehrlichkeit und Stille. Ist eben der Ton, den wir heute — nach vielem Überschwang und Sturz — wieder deutlicher vernehmen, den wir stärken wollen in der Betrachtung dieses Werks.

Denn in tieferem Sinne noch als alle Kunst ist dieses Werk Empfängnis. Ein Weib gibt sich seinem Inneren hin, webt seine Glut tief in alles Geschaute hinein und nimmt es mit andächtigem Auge wieder daraus entgegen. Innigkeit wird zur Verinnigung — Worte, die nur die deutsche Sprache kennt. Hier gründet sich dieses Werk: ein Mensch gräbt sich, Schicht um Schicht des Außen durchstoßend, hindurch zu sich selbst, und lauscht und wartet, bis ihm das Leben sein schwerstes Geschenk hinreicht, sein schönstes: die Einsamkeit. Aus ihm erst steigt der volle Strom des Gebens und Schaffens.

Es ist so schwer, sich ganz selbst darleben zu müssen, unerbittlich wahrhaftig zu sein. Das Leben selbst will es nicht zulassen und kann doch nur so zu seinem tiefsten Punkte geführt werden. Wenn unter allen Wahlsprüchen und Manifesten ein Gemeinsames die junge Generation verbindet, so ist es dieses Streben nach hüllenloser Wahrhaftigkeit, und tiefer: sie aufzuheben in Liebe. Die Wege mögen noch verschieden sein, die Mittel wechseln — dies nur ist ausgeschlossen: Flucht vor sich selbst. Das auch ist das Lebendige an diesen Bildern einer Toten.

---

[1] Vgl. das schöne Tagebuchblatt in Paula Modersohn-Becker: Briefe und Tagebuchblätter. Kurt Wolff, Verlag, München. S. 121.

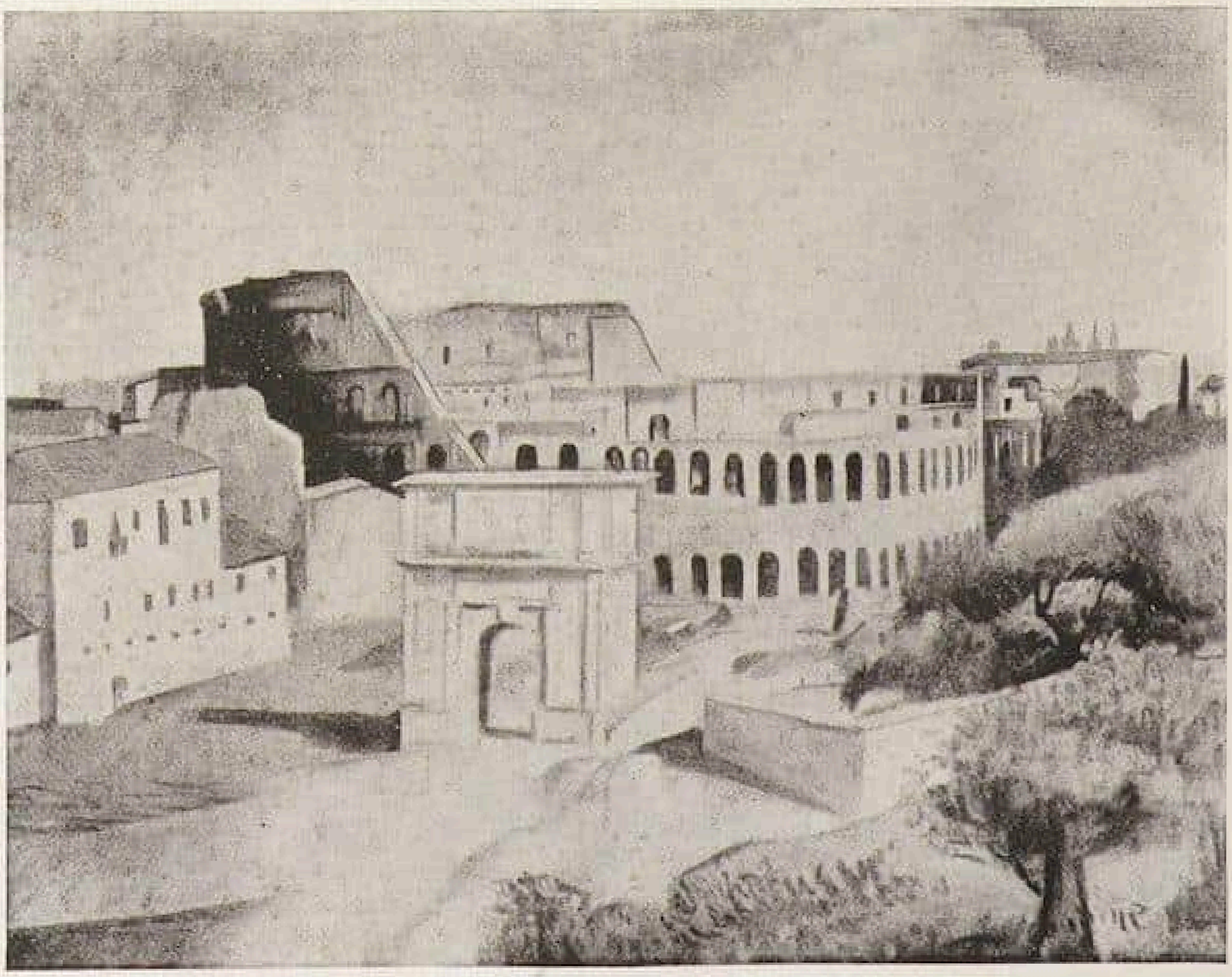


Mutter mit Kind. 1923. O. Coubine. Akt. 1920.

O. Coubine. Provenzalische Landschaft. 1923.

O. Coubine. Die alte Mühle in St. Saturnin bei Apt. 1923.

O. Coubine. Landſchaft von Vaucluſe. 1922.



O. Coubine. Golio. 1922.

O. Coubine

Von GEORG BIERMANN | Mit acht Abbildungen auf sechs Tafeln

In einem Briefe, den mir Coubine schrieb, bevor ich an die Niederschrift dieser Ausführungen heranging, findet sich im Hinblick auf seine Malerei der folgende bezeichnende Satz: „Daher sehe, empfinde, denke und erwäge ich, und diese Handlungen in ihrer Einfachheit und an der richtigen Stelle sind nicht nur entscheidend für die gegenwärtige Kunst, sondern gleich aufschlußreich auch für die Kunst der Vergangenheit und der Zukunft. Es ist daher notwendig, daß mit diesen Handlungen aufrichtig und gewissenhaft umgegangen wird, was die einzige Gewähr der ernsten Arbeit ist. Die Arbeit, in der die Aufrichtigkeit fehlt, scheidet aus dem Gebiet der Kunst aus.“ Darf man sagen, daß es nicht viele Sentenzen von bildenden Künstlern gibt, die ähnlich rein und schlackenlos, vom Standpunkt des Menschlichen aus das Wesen der Kunst begreifen machen? Darf man vielleicht sogar behaupten, daß hier ein stiller schaffender Künstler, dem der laute Lärm moderner Großstädte wenig liegt und der darum seine provenzalische Einsamkeit aufsuchte, fast absichtslos ein Urteil ausgesprochen hat, das — spottend allen Richtungen und Modeströmungen — letzte Beziehungen der Psyche des Schöpfers zu seinem Werk erhellt und darum verdient hätte, mit ehernen Lettern über allen Kapiteln vergangener und gegenwärtiger Kunst zu stehen! An diesen Satz muß man jedenfalls immer wieder denken, wenn man es unternimmt, mit den schwachen und unzulänglichen Mitteln menschlicher Sprache das Werk eines Meisters zu umschreiben, dessen prachtvoll sonorer und tief melodischer Klang noch Jeden von uns berührt hat, der einmal ein Bild dieses Coubine erleben durfte.

Wird heute über Kunst debattiert, werden Richtungen und Theorien erörtert und verstandesmäßig zergliedert, Coubines beruhigte bukolische Art, der Welt gegenüber aufrichtig zu sein und aus diesem Gefühl heraus ein neues Ethos bildnerisch zu gestalten, ist für einen in harten Krämpfen verstrickten Erdteil allein Wegweiser zu den Zielen hin, die das totkranke Europa vielleicht doch noch mal erreicht.

Denn wir — Zeugen einer furchtbar entfesselten Zeit — glauben heute weniger denn je daran, daß ein ganzer Erdteil zum Sterben kommen soll, der über eine solche Fülle gleichgesinnter künstlerischer Kräfte verfügt; der sich aus der Not des Leidens heraus langsam wieder zu der Erkenntnis durchringt, daß die Aufrichtigkeit, wie im Leben der Völker, so auch in dem Leben des Einzelnen — vor allem aber nach Coubines Ausspruch in der Kunst — Gradmesser unseres Schaffens sein muß. Hätten wir nur erst wieder gelernt, den Haß von Mensch zu Mensch zu begraben, besäßen wir nur in etwas wieder das Gefühl einer wenigstens kontinentalen Verbundenheit und die Erkenntnis, daß wir nichts als Brüder sind auf einem einzigen Stern, der mit Millionen anderen im Kosmos kreist, also Bagatelle ist im Sinne göttlicher Schöpfung: keine Politik des Tages und der bitteren äußeren Notwendigkeiten könnte je unsere Bahn erschüttern, uns von der letzten und wichtigsten menschlichen Überzeugung innerster Gemeinsamkeit abbringen. Gelingt es aber gar dem Werk eines schöpferischen Menschen, Ethos zu wecken — und einzig Coubines reines Werk ist Anlaß dieser Gedanken — dann sei dieser Künstler gepriesen und sein Werk als liebenswert erkannt.

Doch um auf Coubines Kunst zu kommen: Dem Blut nach ist dieser Künstler kein Franzose. Aber innere Wahlverwandtschaft zog ihn von der Heimat fort nach Paris und schließlich in die Vaucluse. Sein Leben hat er selbst kurz umrissen: Nichtssagende Daten, die mit seinem Werk lose nur zusammenhängen. Dieses allein ist wichtig. Tscheche von Geburt, ist er heute Repräsentant der französischen Moderne. Ja, man könnte diese Feststellung kühn erweitern, indem man ihn als besten europäischen Interpreten einer aufdämmernden Erkenntnis ansprechen möchte, die in der Kunst unserer Epoche bereits ihren sichtbaren Niederschlag erlebt. Daß sich bei solcher Erwägung vielleicht

kunſthiſtoriſche Reminiſzenzen mit modernen Überlegungen treffen, iſt vollkommen belanglos; ſelbſt wenn dieſe darauf hinauslaufen ſollten, in Coubine einen neuen Ingres zu ſehen, was völlig verkehrt iſt, weil ein ſo hervorragender Zeuge dieſer unſerer Zeit innerlich auch nicht entfernt mehr mit einer Vergangenheit zuſammenhängt, die nichts anderes hatte als den kultivierten Strich der Linie und die exotiſche Novelliſtik antikiſcher oder orientaliſch befeuerter Tagesſenſation. Der durch die Hilfloſigkeit menſchlichen Intellekts künſtlich ans Tageslicht gezerrte „Ingreſismus" dieſer Zeit beweiſt doch nur, wie ſehr Verſtand immer wieder gegenüber dem eigentlichen ſchöpferiſchen Sinn der Kunſt verſagt. Anders, wenn man Coubine zum Vorzug anrechnen wollte, daß er ein Teil jener maleriſchen Kultur des „Dix-huitième" ſchlechterdings in ſich verarbeitet habe, womit man der Reinheit ſeiner künſtleriſchen Geſinnung nur das beſte Zeugnis ausſtellen würde. Aber auch dieſer Hinweis erſchöpft ſich — wie mir ſcheinen will — ausſchließlich in äußerlichen Dingen. Denn wie die Boucher, Pater und Fragonard, hat auch Coubine auf ſeinen Gemälden jene Technik des „morceau par morceau", d. h. jenes ſanfte Hingleiten der Farbe, die ohne Vorzeichnung eine Fläche zu füllen weiß, die umſchreibt, ohne ſchreiend zu werden, die andeutet und ausklingt, ohne durch Reflexionen zu Korrekturen gezwungen zu werden. Glaubte man es aber ſeinen Gemälden nicht (über die noch beſonders zu ſprechen iſt), ſeine Zeichnungen und graphiſchen Arbeiten verraten auf den erſten Blick jenen von Liebe erfüllten ſicheren Strich, der thematiſch die Dinge nicht anders umreißt als es ein gefühlvoller und begnadeter Muſiker mit Hilfe ſeiner Töne tun könnte. Solche angeborene Meiſterſchaft aber iſt von ſich aus ſchon Beruhigung, iſt Gnade im Sinn des Göttlichen.

Sicher kann Kunſt ſich auch auf andere Weiſe dokumentieren, wie lyriſchem Drang ſeit jeher epiſche oder gar dramatiſche Entfeſſelung gegenüberſteht. Und nennen wir ſchon mit Bewußtſein einen Meiſter wie Coubine heute den Anakreontiker unter den Künſtlern dieſer Zeit, wir werden damit ſeinem Künſtlertum nur ein wundervolles Zeugnis ausſtellen, weil ſolche Art ſinnlicher Meditation heute ſeltener als je geworden iſt. Gut, daß wir vom Leben dieſes liebenswerten Meiſters ſelbſt ſo wenig wiſſen, der die Einſamkeit liebt und die ſtille Abgeſchiedenheit und ſicher keinen andern Ehrgeiz kennt als den, ſein einmal vorbeſtimmtes menſchliches Schickſal rein zur Erfüllung zu bringen, ja denen, die ſich an ſeinen Werken ergötzen können, nichts als lauterſte Freude zu vermitteln. Und doch muß er innerlich voll der reinſten Sinnlichkeit ſein; denn alles, was er ſchafft, maleriſch oder zeichneriſch, hat die ſchwellende Rundung einer reifen und vollſaftigen Frucht. Jener göttliche Eros, der im Letzten einzig und allein nur künſtleriſche Manifeſtation entflammt, iſt in ihm lebendig. Woher ſonſt nähme er die Freude an den Menſchen, an der Natur, woher ſonſt hätte er die leichte Liebkoſung, mit der ſeine Linien die Kontur umreißen, Früchte mit ſchwellendem Daſein füllen und die ſtille Idylle von menſchlicher Verbundenheit, die ewiges Symbol unſeres Seins iſt. Daß ſeine Bilder unſerer heutigen Zeit mit proſaiſchen Titeln ſerviert werden müſſen, iſt bei einem Werk wie dieſem doppelt beklagenswert. Aber wer den Sinn hat, ſolchen am Alltag geborenen Schöpfungen das immer Seiende im Geiſte des Menſchlichen abzulauſchen, fühlt von ſelbſt, daß hier Ewiges neue Form gewonnen hat. Nicht die Titel dieſer Bilder ſind das Entſcheidende, ſondern einzig und allein ihr innerſter Gehalt. Der, meiſt unerhört monumental in der ſtraffen Ballung weich geführter Konturen, ſprengt oft die äußere Knappheit zeichneriſcher und maleriſcher Form, greift als Idylle weit hinaus über alle Pathetik letzter Vergangenheit und iſt immer nur wundervollſte Bejahung im Geiſte eines Menſchen, der als Poet wie eine neue Franziskusfigur, voll der Menſchenliebe, das Licht dieſer Welt erblickt hat.

Die weiche und ſchwellende Hand, die jene leicht konturierten Zeichnungen und graphiſchen Blätter erſtehen ließ, führt ganz im verwandten Sinne auch den Pinſel des Malers. Über das Werden dieſer maleriſchen Kunſt eines Coubine wäre im Sinne des Künſtlers mancherlei mitzuteilen, z. B. daß dieſer Lyriker der Farbe urſprünglich mit

O. Coubine.

Blumen. 1923.

O. Coubine. Provenzalische Landschaft. Lithographie 1923.

Hilfe geometrischer Feststellungen verstandesmäßig den Sinn der Fläche erkannte und seinen Figuren gewissermaßen geometrische Kontrapunktik gab. Treffen solche Mitteilungen, woran nicht zu zweifeln, zu und hat Coubine außerdem in solchem Sinne auch den Abklang der Farbe beinahe rechnerisch erfühlt, dann muß die Anmerkung berechtigt sein, daß diesmal der Verstand einzig und allein nur eingeborenes Gefühl bestätigen und erhärten konnte. Ja, wäre Coubine nicht der große Idylliker dieser Zeit, der er wirklich ist, dann hätte er beim Verfolg solcher rein verstandesmäßigen Reflexion sicher den Schrittmacher des Kubismus machen müssen, mit dem er seltsamerweise auch nie — entfernt nur — geliebäugelt hat. Trotzdem wird man zugeben müssen, daß gerade die Gemälde eines Coubine unendlich straff sind in der Art ihres völlig unbewußten kompositionellen Aufbaues und daß dieser selbst in seiner harten Geometrie vielleicht sogar den Sinn rein verstandesmäßig allzusehr beherrschen könnte, legte sich nicht über die rein zeichnerische Monumentalität der Form jene wundersame Melodik der Farbe, die immer in ihren musikalischen Klängen wie ein köstliches Stück bester neuzeitlicher Musik anspricht, für die es an Vergleichen nicht fehlen kann.

So aber steht uns dieser Coubine wie eine einzigartige Offenbarung stillen kontemplativen Schauens vor Augen, reif genug, um frei zu sein von allen kunsthistorischen Erinnerungen. Jedes seiner Werke zeugt für die Größe seines fein abgeklärten Menschentums. Die Töne dieser Palette sind neu, unvergänglich und im Konzert unserer Gegenwart durchaus nicht mehr zu entbehren. Daß endlich wieder einmal solche Reinheit kommen durfte, ist Hoffnungsborn — für unsere Zukunft. Daß im Haßgesang der Völker eine solche Stimme ertönt, die weltabgewandt den Mut hat, sich und ihrer Überzeugung zu leben, die Aufrichtigkeit gegenüber der Welt und ihrem eigenen Schaffen ist, muß gerade eine Menschheit, die angeblich dem Untergang ins Auge sieht, mit neuer Zuversicht erfüllen. Hier im Werke eines Coubine aber öffnet sich der Weg in Zukünftiges. Die stille Bukolik dieses Künstlers nämlich, der sich zu seinem eingeborenen Können auch die Melodie erfand, greift, rückwärtsschauend an das Beste von Vergangenem, ist vorwärtsgewendet Tatsache von durchaus propheteischem Aspekt.

Ist dieser Coubine nun wirklich Gleichnis dieser Zeit, so weit sie nach Güte und Menschlichkeit strebt, dann ist er auch von selbst Symbol einer neuen Kunstbewegung, deren Anfänge wir gerade jetzt erleben. Daß diese viele Resultate der Vergangenheit verarbeitet hat und auf einem sicheren Untergrund steht, ist unverkennbar. Wohin ihr Weg führt, läßt sich mehr ahnen als mit Worten umschreiben. Leitstern aber dieser Kunst wird jene Aufrichtigkeit sein, von der Coubine schreibt; und er selbst ist bester Verkörperer solcher Ziele.

O. Coubine. Radierung.

Pariſer Chronik

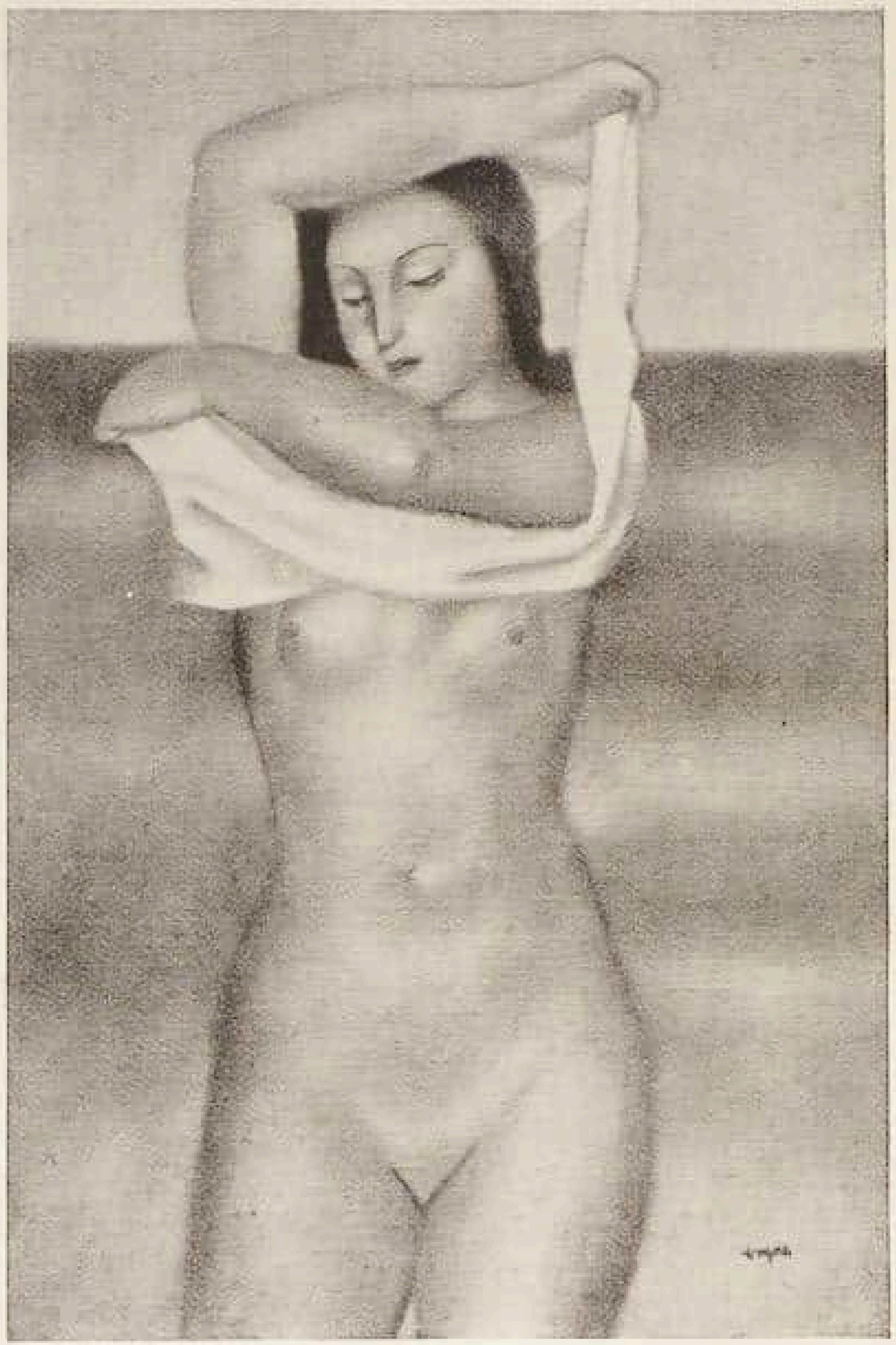
Von ADOLPHE BASLER | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln und einer Abbildung im Text

(Über Kunſtkritik / Der Salon der Tuilerien / Henri Rouſſeau bei Paul Roſenberg / Picaſſo bei Paul Roſenberg / Odillon Redon in der Galerie Druet / Lotiron in der Galerie Marſeille / Dubreuil in der Galerie Weill / Miro bei Caméleon / Le Breton bei Nouvel Effor / Barnes Gründung / Aktuelle Fragen / Picaſſo, Togores, Maſſon in der Galerie Simon / Mauny in der Galerie Cheron.)

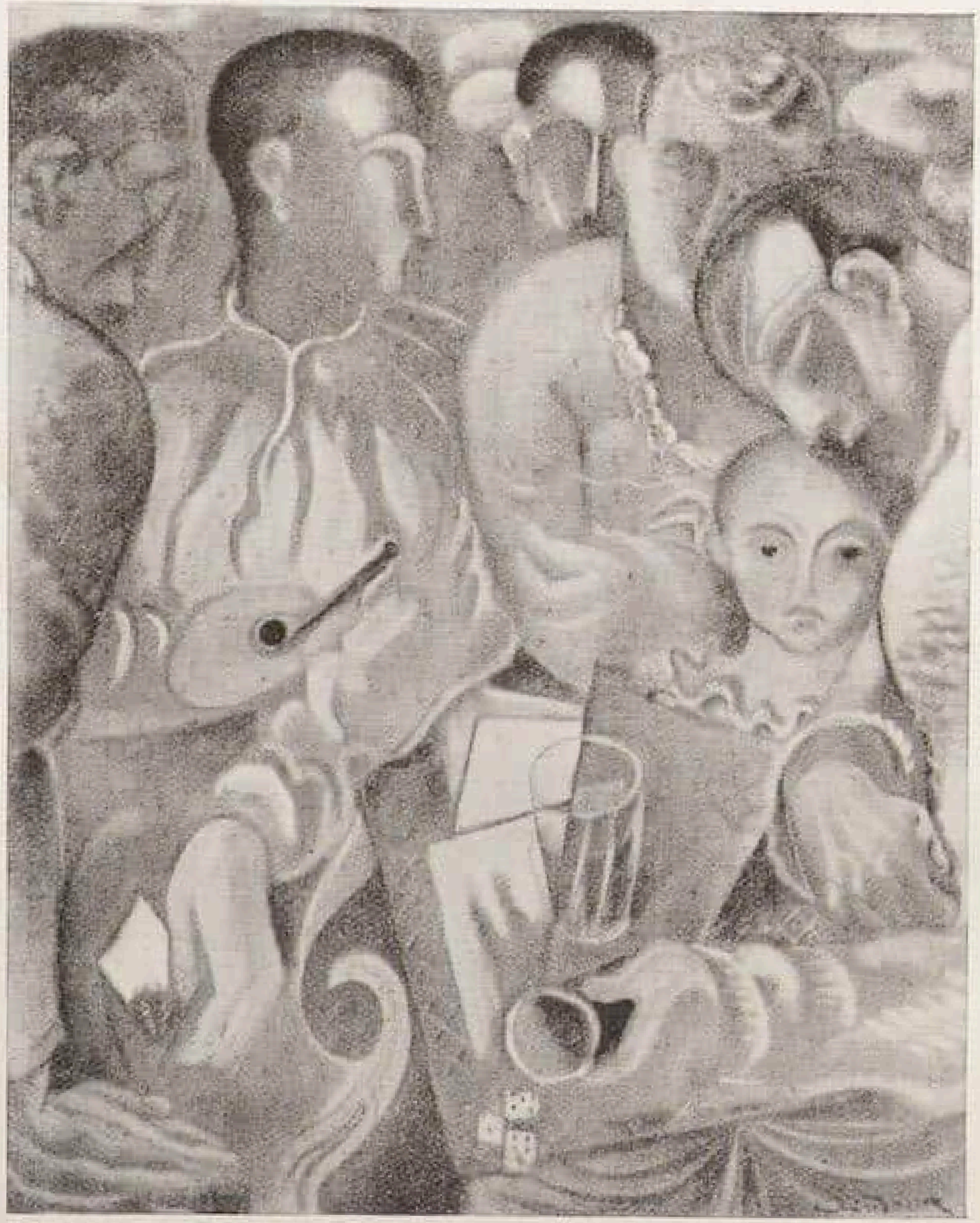
Ein Kunſtkritiker, der für etwa zehn Zeitungen und Zeitſchriften ſchreibt, hat kürzlich in einem ſeiner Organe die einfache Frage aufgeworfen, zu was die Kunſtkritik nützlich ſei. Eigentlich kann niemand ſo ſehr wie er die Nützlichkeit dieſes Berufes verkennen, den ehemals ein phantaſiebegabter Dichter dadurch charakteriſierte, daß er von der Rubrik Kunſtkritik in einer Zeitung Beſitz ergriff und anerkannte „nachdem er dieſen Platz für ſich belegt hatte, als wenn er irgendein Amt beim Nordbahnhof angetreten hätte.“ Und ſo gibt es in der Tat ſeriöſe Leute, die die Kunſtkritik zur Genugtuung ihrer ebenſo ſeriöſen Leſer ausüben. Aber ob die Kritik in unſeren Tagen noch dazu nützlich iſt, einen ſo chaotiſchen Komplex menſchlicher Aktivität zu begreifen wie die moderne Malerei? Jener Kunſtkritiker warf die Frage vor dem Wunderwerk eines Corot auf, daß er ſoeben in der Ausſtellung „Zwei Jahrhunderte franzöſiſcher Kunſt“ in der rue de la Ville-l'Evêque geſehen hatte, vor jenem kleinen Damenbildnis, daß man die „blonde Gascognerin“ nennt, die ſchön iſt wie eine Antike und ebenſo köſtlich wie der ſchönſte Vermeer von Delft, und die ein glücklicher Liebhaber vor etwa 40 Jahren für 1000 Franken erwerben konnte. Ohne durch die Kritik ſeiner Zeit geführt zu ſein und nur ſeinem eigenem Geſchmacke folgend, wurde demnach jener Amateur um eine beſcheidene Summe Beſitzer eines Meiſterwerkes, das man heute wohl auf eine halbe Million Franken ſchätzen kann. Trotzdem weiß der Herr, der den Nutzen der Kunſtkritik bezweifelte und der keineswegs ein Dummkopf iſt, daß dieſe Kritik auch gegenwärtig für den Liebhaber kein beſſerer Ratgeber iſt.

Aber ohne dieſe Frage des weiteren zu erörtern, möchte ich über den neuen Salon der Tuilerien berichten, den ſoeben der gegenwärtige Direktor der „Ecole des Beaux-Arts“ Mr. Besnard und andere Mitglieder ſeines Inſtitutes begründet haben, die in Erkenntnis all der Irrtümer der offiziellen Kunſtpflege die Jugend herangezogen und jene Unabhängigen, um in einem einzigartigen Salon alles zu vereinigen, was innerhalb aller Beſtrebungen von der akademiſchen Kunſt bis zum Kubismus und nachfolgenden Modeſtrömungen künſtleriſch gut und lebensfähig erſcheint. Dieſer Salon könnte unbedingt ein Schickſal ſein und eine Art von Enzyklopädie der guten modernen Malerei vorſtellen, wie ſich einer der Mitbegründer dieſes Salons, Charles Dufresne, ausdrückte. Bedauern muß man an dieſer Stelle die Abweſenheit eines Matiſſe, Derain und Segonzac, nicht minder des Bildhauers Maillol, für den die Gegenwart eines Despiau tröſtet, der mit Bourdelle zuſammen die Plaſtik vertritt. Despiaus Frauenbüſten, die durchaus Größe der inneren Konzeption beſitzen und deren Charakter durch ein inniges Studium der Natur beſtimmt iſt, bedeuten die Vollendung einer Kunſt, die durch natürliche Qualitäten Stil geworden iſt. Ähnlich ſeltene Qualitäten trifft man nur noch bei einigen Malern unſerer Zeit an. (Darüber kann man ſich Rechenſchaft geben in der Ausſtellung „Zwei Jahrhunderte franzöſiſcher Malerei“ wenn man ſieht, wie nahe ein Derain, ein Utrillo oder Segonzac in ihrer Haltung neben den Meiſtern vom Schlage eines Chardin, Corot, Daumier, Cézanne und Renoir ſtehen, neben denen die Werke all der Künſtler mit dekorativen Aſpirationen ſozuſagen wie Klein-Kunſtobjekte verſchwinden.) Ein ähnliches Naturell wie das von Despiau findet man in den Akten von Friesz, in den von wahr-

Leop. Lévy. Damenporträt.



Togores. Akt. Galerie Simon.



André Maſſon. Le Coup de dés. Galerie Simon.

Auffray. Blumen.

haft religiösem Gefühl durchtränkten Landschaften eines Frélaut und bei Coubine, dessen Klassizismus im Grunde nur dem Wunsche eines modernen Menschen entspringt, der im verstandesmäßigen Aufbau seiner Bilder durchaus naiv bleiben will.

In den Gesprächen mit Eckermann ruft Goethe einmal, als er die Naivität der Zeichnung auf einer antiken Gemme bewundert, aus, „fühlen wir Modernen nicht ebenso die große Schönheit solcher Dinge, die aus einer ebenso reinen wie vollkommen naiven Natur hervorgegangen sind und sicher wüßten und verstünden wir sehr wohl, wie man etwas ähnliches machen könnte. Aber wir gestalten es nicht, in uns ist zuviel Reflexion und es fehlt uns immer die Gnade der Verzückung."

Unter den wirklich bedeutenden Dingen, die dieser Salon zeigt, sind vor allen zu nennen die Landschaften von Utrillo, die Blumenstilleben der Suzanne Valladon, die Arbeiten von Corneau, de la Fresnaye, Kayser, Kars, Valloton, Gimmi, Dufresne, der sich immer mehr als der große dekorative Künstler unserer Epoche erweist. Ferner sind zu nennen die Arbeiten von Leopold Lévy, Per Krogh, Charbonnier, Chabaud, Verger Sarrat, Riou, Camoin, Charles Guerin, Auffray, Utter, Flandrin, Reno, Galanis, Madame Jelinkowa, Foujila, Robert, Boznanska, Mondzain. Desgleichen verdienen Erwähnung die Werke von Berchold Mahn, Laprade, Manguin, Tristan Klingsor, Fournier, Favory, Alix, Halicka. Unter den Repräsentanten des offiziellen Frankreich an dieser Stelle müssen genannt werden: Besnard, J. E. Blanche, Simon, Maurice Denis, Le Sidaner, Menard, Aman-Jean und der Bildhauer Bourdelle. Innerhalb der Plastik treten Wleriek, dieser mit Büsten von einem durchaus persönlichen Stil, Mademoiselle Poupelet mit einem wundervoll konzipierten Frauenakt, Loutchansky und Gimond hervor. Die Kubisten vertreten lediglich Gleizes, Metzinger, Lurçat und Marcoussis. Der letztgenannte ursprünglich nur bekannt als humoristischer Zeichner und danach durchaus befangen in der Theorie des Kubismus scheint endlich die Freiheit Kubist zu sein, zurückgewonnen zu haben.

Der neue Salon, den der Direktor der „Ecole des Beaux-Arts" präsidiert, unterstützt von zahlreichen Mitgliedern dieses Instituts, öffnet seine Pforten allen Richtungen, inklusive Kubismus, und bedeutet eine durchaus revolutionäre Tat.

* * *

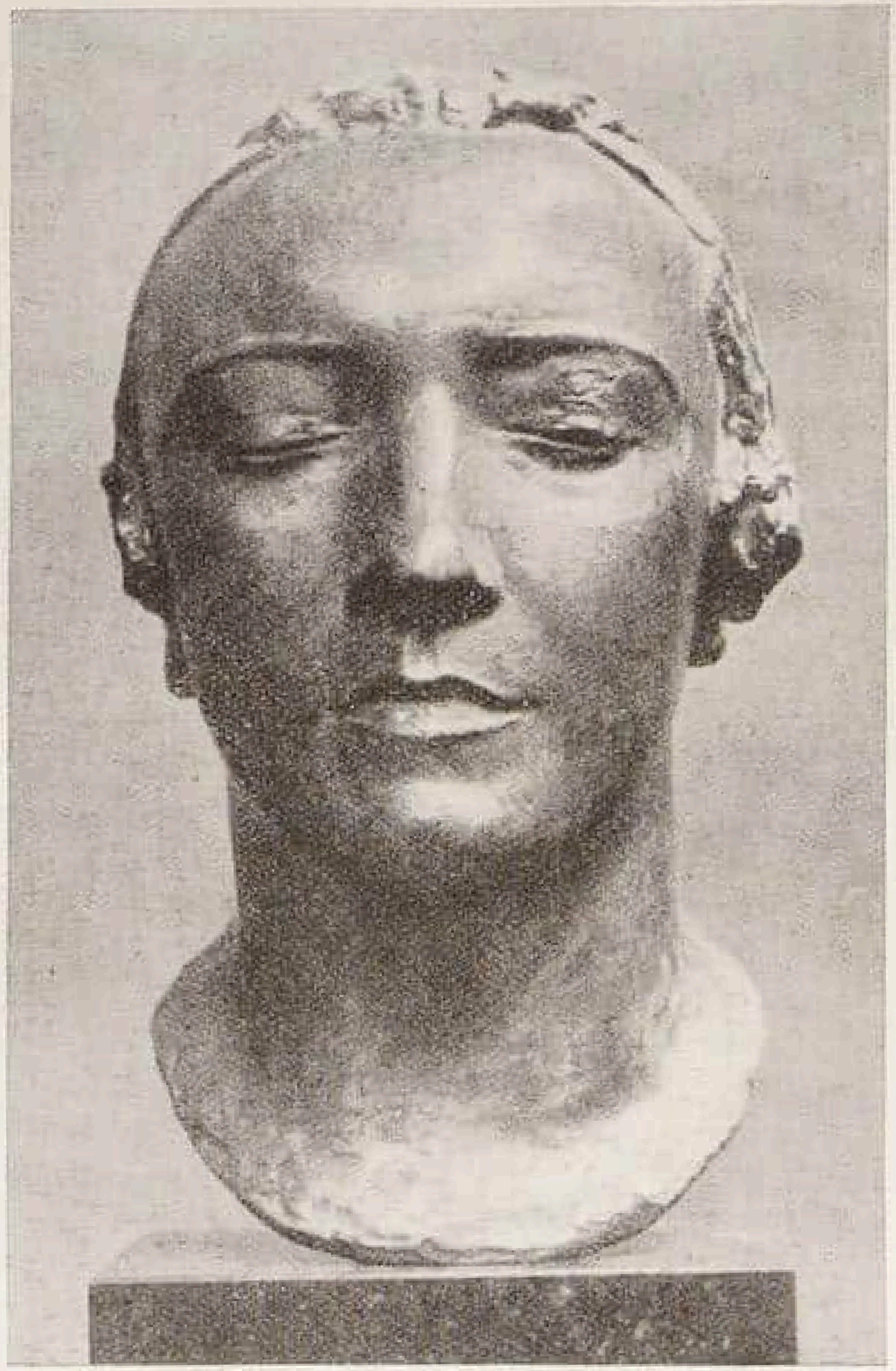
Ein Literat Mr. Chassé hat den Kampf gegen den douanier Rousseau eröffnet. Auf vierzig Seiten der „Grande Revue" versucht er die Legende zu zerstören, die diesen braven Menschen umgibt, der bei Lebzeiten niemals daran gezweifelt hat, daß seine Malerei eines Tages derart erörtert würde, daß eines seiner Bilder, wie sein Selbstporträt um die Summe von 140000 Franken für das Museum von Prag angekauft werden konnte, wie es soeben der Fall war. Für Herrn Chassé ist die Konjunktur für den Zöllner Ausfluß jener Mystifikation, die die Schriftsteller Jarry, Apollinaire und andere Kunstkritiker veranlaßt haben, deren Büchern und Aufsätzen er zur Begründung seiner These zahlreiche Sätze entnimmt, die Henri Rousseau gewidmet sind. Diesem macht er seine vollkommene Unkenntnis der Perspektive und andere Verfehlungen zum Vorwurf, die sich der arme „douanier" gegen die Gesetze der „Ecole des Beaux-Arts" hat zu Schulden kommen lassen. Überflüssig, eine Polemik mit Herrn Chassé über den douanier zu beginnen. Meine Meinung habe ich ihm schon gesagt gelegentlich eines Besuches, den er in Begleitung des Bibliothekars der „Ecole des Beaux-Arts", des Herrn Martine, bei mir machte, eines der besten Kenner von Paris, der bemerkenswerte Ausgaben von Zeichnungen der klassischen Meister, wie Poussin, Claude Lorrain usw. herausgegeben hat, um sich über den Fall Rousseau zu unterrichten. Daß er von der Malerei dieses Künstlers keinerlei Eindruck hat, ist bedauerlich, bedauerlicher noch, daß Mr. Chassé nicht die Ausstellung von Henri Rousseau abgewartet hat, die

während des ganzen Juni in der Galerie Paul Rosenberg zu sehen war. Paul Rosenberg nämlich, der in seinem Salon die Meisterwerke moderner Malerei propagiert, wäre demnach auch ein Schaumschläger im Hinblick auf Rousseau? Ob auch er vielleicht, der uns die schönsten Werke von Corot, Ingres, Daumier und Cézanne gezeigt hat, anerkannt als Händler bei den besten Liebhabern und Kennern, das Opfer einer Mystifikation geworden ist? Nein, ich glaube vielmehr, daß jener Herr Chassé, der als Professor in der Provinz lebt, sich eine übertriebene Meinung von dem Einfluß der Kunstkritik gemacht hat, denn kann er ernsthaft glauben, daß die Leute, die die schönsten Werke alter und moderner Kunst besitzen, bewährte Kenner, die auf Grund langer Erfahrung Qualitäten beurteilen können — einem Schwindel zum Opfer fallen?

Ich habe Rousseau sehr gut gekannt, und ich habe ihn eher gekannt als Apollinaire und ich weiß, was dieser über den douanier geschrieben hat, der nur das Echo jenes allgemeinen Enthusiasmus wiedergab, den die Malerei dieses biederen Menschen unter den jungen Künstlern in den Jahren 1905—1914 geweckt hat.

Ich selbst habe kürzlich bei Besprechung eines „Salon des Indépendants" dem douanier diese Zeilen gewidmet, die der Wahrheit ziemlich nahe kommen dürften: „Der Schatten Rousseaus schwebt über dieser ganzen Ausstellung. Rousseau, der Zöllner, ist das Symbol eines primitiven Gestaltungswillens und malte mit einer Heiterkeit sondergleichen Landschaften und Bildnisse von einer erfrischenden Naivität und einem größeren Charme als ihn je die gelehrtesten Lieblinge der Akademie zu Wege gebracht hätten. Es war unbedingt notwendig, diesen unverbildeten Künstler zu entdecken, um in den Geistern die Erkenntnis dieser Tatsache zu wecken, daß der Instinkt in der Kunst ein sehr viel sicherer Führer ist, als alle noch so reichen, automatisch erworbenen Kenntnisse. Seiner Schalmei entsprossen Melodien, die diesem Instrument gemäß waren, während die Pseudoprimitiven von heute gregorianische Messen und Oratorien von Bach sprechen wollen." — Die Primitivität des Zöllners war durchaus wahr; weder italienisch noch vlämisch bestimmt, gehörte sie unbedingt zu diesem einfachen Menschen, der unter den Niederen in einem volkreichen Faubourg von Paris lebte und sie an Intelligenz keineswegs übertraf. Was er an Kenntnis der Malerei besaß, entsprach durchaus seiner Natur. Seine künstlerische Expression, die von den einfachsten Mitteln gestützt wird, gestattet durchaus den Vergleich mit den alten Meistern wie dem alten Breughel, dessen Geist sich vielleicht in den gemalten Poesien des Zöllners widerspiegelt, aber nicht in seiner malerischen Begabung; denn diese war bei Rousseau absolut ursprünglich. Die Kunst dieses reinen Geistes, den die Gnade des Schöpfers befruchtete, hat vielleicht am besten André Derain charakterisiert, wenn er sagte: „sie ist eine schöne Blume des Feldes". Heute im Zeitalter der Mechanisierung der Kunst würde man vergeblich nach einer ähnlichen ursprünglichen Begabung suchen, die unter den interessanten Spekulationen moderner Maler einen Vergleich mit Rousseau gestattet. — — —"

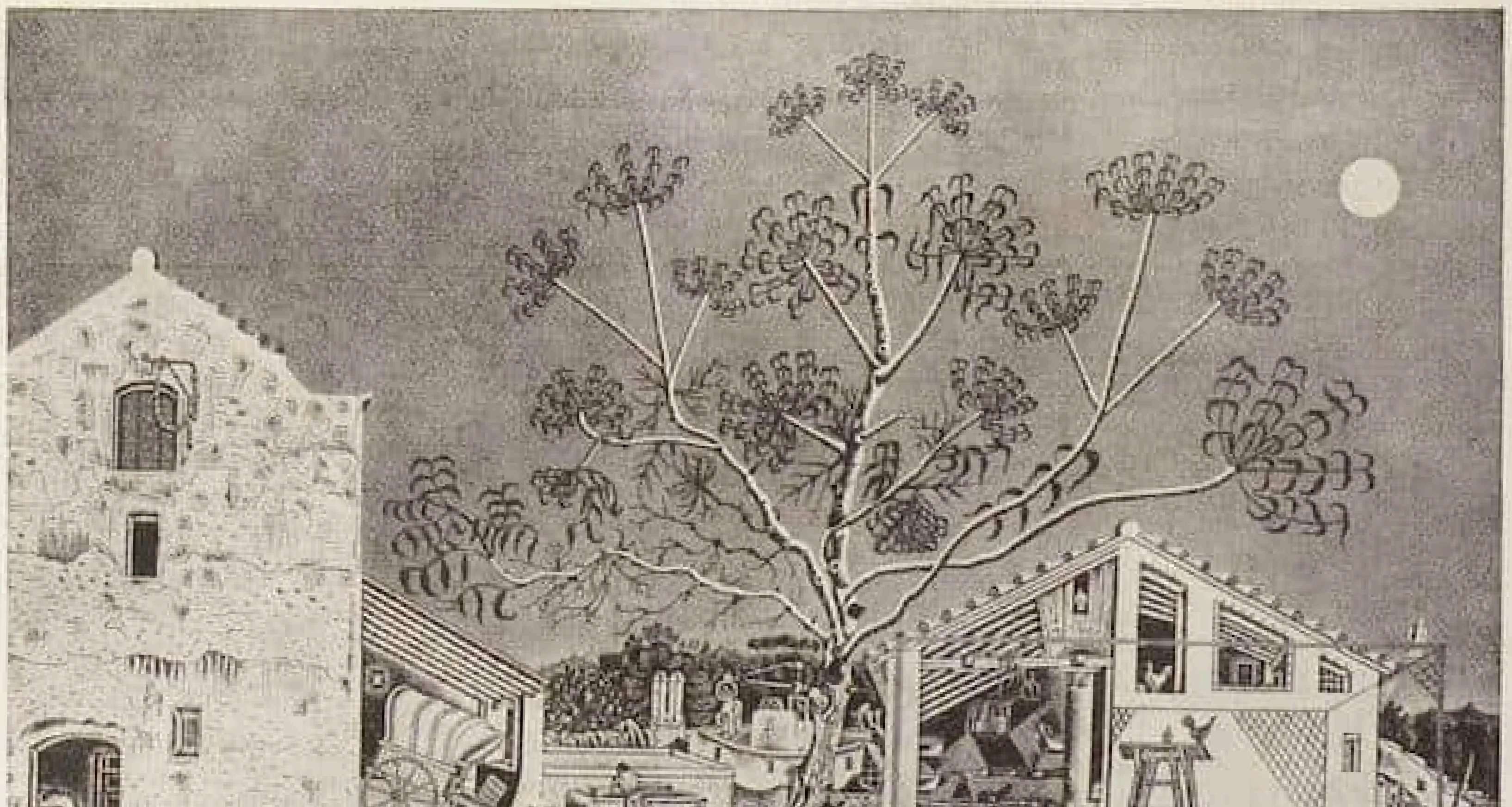
Wie blaß erschienen bei Paul Rosenberg dagegen die in dem Rousseau benachbarten Raum gezeigten Meisterwerke eines Picasso? Heute erkennt man mehr denn je, daß dieses chamäleonartige Genie der Malerei alles den Spitzfindigkeiten der Kunstkritik verdankt. Von dieser hat Picasso, aber nicht der einfach stille Rousseau profitiert, der für alle Journalisten Zielscheibe ihres Witzes gewesen ist. Die Laufbahn eines Picasso ist in der Tat mehr als überraschend. Er kam vor 25 Jahren mit dem kleinen Gepäck eines ausgesprochen realistischen Malers nach Paris. Aus dieser Zeit datieren seine zahlreichen Szenen von Montmartre, kleine Armseligkeiten in der Art von Steinlen. Dann lernte er die Kunst von Degas, Puvis und Odilon Redon kennen, woraus seine blaue Manier entstand: Sentimentale Romanzen, die in der ganzen Welt geschätzt wurden. Dann kam er zum Kubismus, der die letzten Jahre vor dem Krieg lebhafte Debatten um dieses Problem entfesselte, den der aus Malaga gebürtige Maler, der seine künstlerische Erziehung in Barcelona empfangen, erfunden hatte. Seit dem Krieg hat er uns mit seiner letzten Manier, dem „Ingresismus", beglückt, mit Zeichnungen in der



Despiau. Bildnis der Mme. Derain. Galerie Barbazanges.

Wlerick. Porträtbüste.

Makowſki. Kinderkonzert. Galerie Cheron.



Joan Miro. La Ferme.

Art von Ingres, die nach der Meinung seines kubistischen Kollegen Bracque sehr wohl Ingres für Südamerikaner lebendig machen, aber nicht für die französischen Maler, für die der Meister von Montauban der große Erzieher ist. Für Picasso bleibt der Kubismus als solcher die einzige schöpferische Tat, der heute von den Minderbegabten der jungen Generation ausgebeutet wird. Picasso selbst bleibt in seinen kubistischen Bildern, die mehr und mehr nach Schönheit und Geist koptischen Tapisserien ähneln, immer noch Meister.

Nicht ganz die reine Freude, wie sie uns die Ausstellung eines Henri Rousseau vermittelte, erlebten wir in der retrospektiven Ausstellung von Odilon Redon in der Galerie Druet. Dessen mehr literarischer als malerischer Symbolismus mag zwar ermüden, immerhin bleibt der Eindruck eines Graphikers und seltenen Koloristen. Zuviel Kunstwollen hat seine natürliche Begabung verkümmert.

Die Ausstellung von Lotiron in der Galerie Marseille hat uns einen interessanten Maler vorgeführt, der auf Grund einer durchaus einfachen Vision außerordentlich klare Landschaften aufzubauen weiß. Diese durchaus nüchternen aber malerisch stark belebten Landschaften von Lotiron zählen dank ihrer intelligenten Handschrift zu den wirklich guten Dingen der jungen Malerei.

Der junge bretonische Maler Dubreuil, ein Schüler von Matisse, zeigte in der Galerie Weill eine Sammlung von Gemälden, die durchaus unser Interesse verdienen.

Der Katalanier Miro stellte im Cameléon (einem literarisch-künstlerischen Klub des Montparnasse) Landschaften von außerordentlichem exotischen Reiz aus, und der Graphiker Le Breton erwies sich wieder mal im „Nouvel Essor" als ein hervorragender Meister des Holzschnittes.

* * *

Der Schluß dieser Chronik soll dem großen Sammler von Philadelphia, Mr. Barnes, gewidmet sein, der in seiner Vaterstadt ein Museum unter dem Namen Barnes Fundation begründet. Dieser Herr hat den Ehrgeiz, die größte Sammlung von Renoir und Cézanne zu besitzen. Neuerdings hat er es auf die junge Malerei abgesehen. Als Repräsentanten der jungen französischen Kunst wählte Mr. Barnes, der sich seine Weisheit offenbar von Berlin geholt hat, einen russischen Maler namens Soutine und einen anderen Russen, den kubistischen Bildhauer Liepschitz. Daß sich gewisse Künstler über die Wahl dieses Herrn lustig machen und ihre Wut gegen seinen Pariser Vertreter, den Kunsthändler Paul Guillaume auslassen, kann den Mäcen von Philadelphia nicht überraschen, zumal er mit der Absicht, die Kunst in Paris zu erwerben, zahlreiche Künstler von Montparnasse durch den Ankauf ihrer Produktion glücklich gemacht hat. Das ist letzten Endes eine Frage des künstlerischen Taktes, für den man Mr. Barnes nicht verantwortlich machen kann, der Zielscheibe vieler Angriffe gewesen ist. Immerhin wird man ihm in Paris weder seine Auswahl von Malern verzeihen, noch die Tatsache, daß er einen Liepschitz Meistern wie Despiau, Maillol, Brancousi oder Laurens vorgezogen hat. Was die kommerzielle Seite der Angelegenheit anlangt, so sind die Preise, die Barnes für Arbeiten von Liepschitz und Soutine bezahlt hat, durchaus lächerlich im Vergleich zu der Wertung wirklicher Qualität in Amerika oder Europa. Paul Guillaume belehrt uns über Soutine als einen Menschen, der sich sogar vor dem Wasser scheut. Geboren in einer kleinen russischen Stadt, widerspiegelt dieser Künstler in seiner Malerei das Ghetto seiner Heimat, die trostlos, barbarisch und erbärmlich ist. Vielleicht könnte Soutine als Schüler von Kokoschka durchgehen, aber als einer der in der Manier des Meisters den ganzen Jammer aller orientalischen Ghettos offenbart. In der Begeisterung für eine durchaus ordinäre Materie gibt er sie wenig schmackhaft. Wie bei einem unfreiwilligen Karikaturisten ist seine Zeichnung durchaus nichtssagend. Ist schon das Talent dieses Nichtskönners wenig sympathisch, dann hat es noch weniger Zweck, die Zeit über die Diskussion der Plastik eines Jacques Liep-

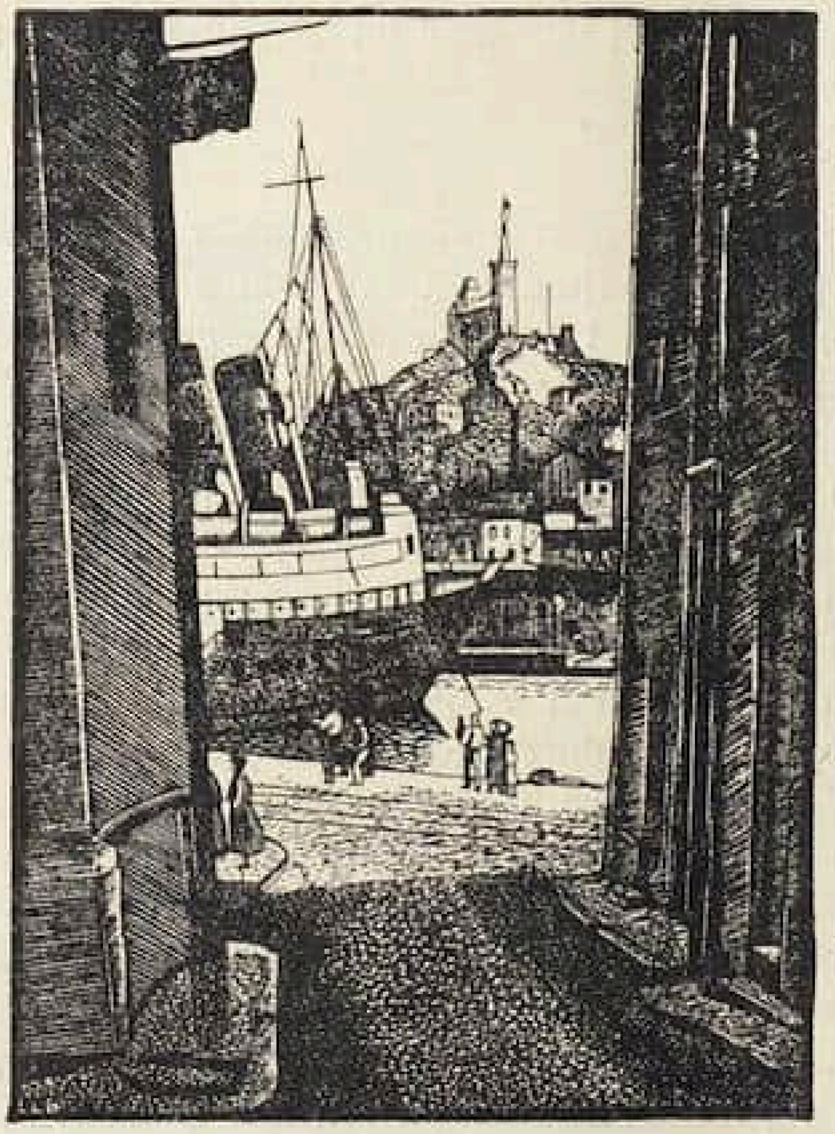
schitz zu verlieren. Will man selbst von seinen besten Arbeiten etwas Gutes sagen, dann kann man behaupten, daß Liepschitz die malerischen Erfindungen Picassos in Plastik übertragen hat. Aber dieser selbst hat von ihm gesagt: „Er hat nur meine Fehler übernommen.“

In diesem Moment mag die Frage zur Diskussion gestellt sein, warum ein Stilleben von Chardin ein Zehntel kostet von einem Stilleben von Cézanne? Warum zahlt man 140000 Franken für ein Werk des Zöllner Rousseau und läßt für die Hälfte dieses Preises einen Poussin oder Claude Lorrain aus? Warum der schönste Corot nicht den vierten Teil des Wertes ausmacht, den man für einen Manet verlangt? Und was die junge Kunst anlangt, warum man nur die Signaturen bewertet und nicht die Werke? Der Handel mit Autographen scheint dem der wirklichen Ware weit überlegen.

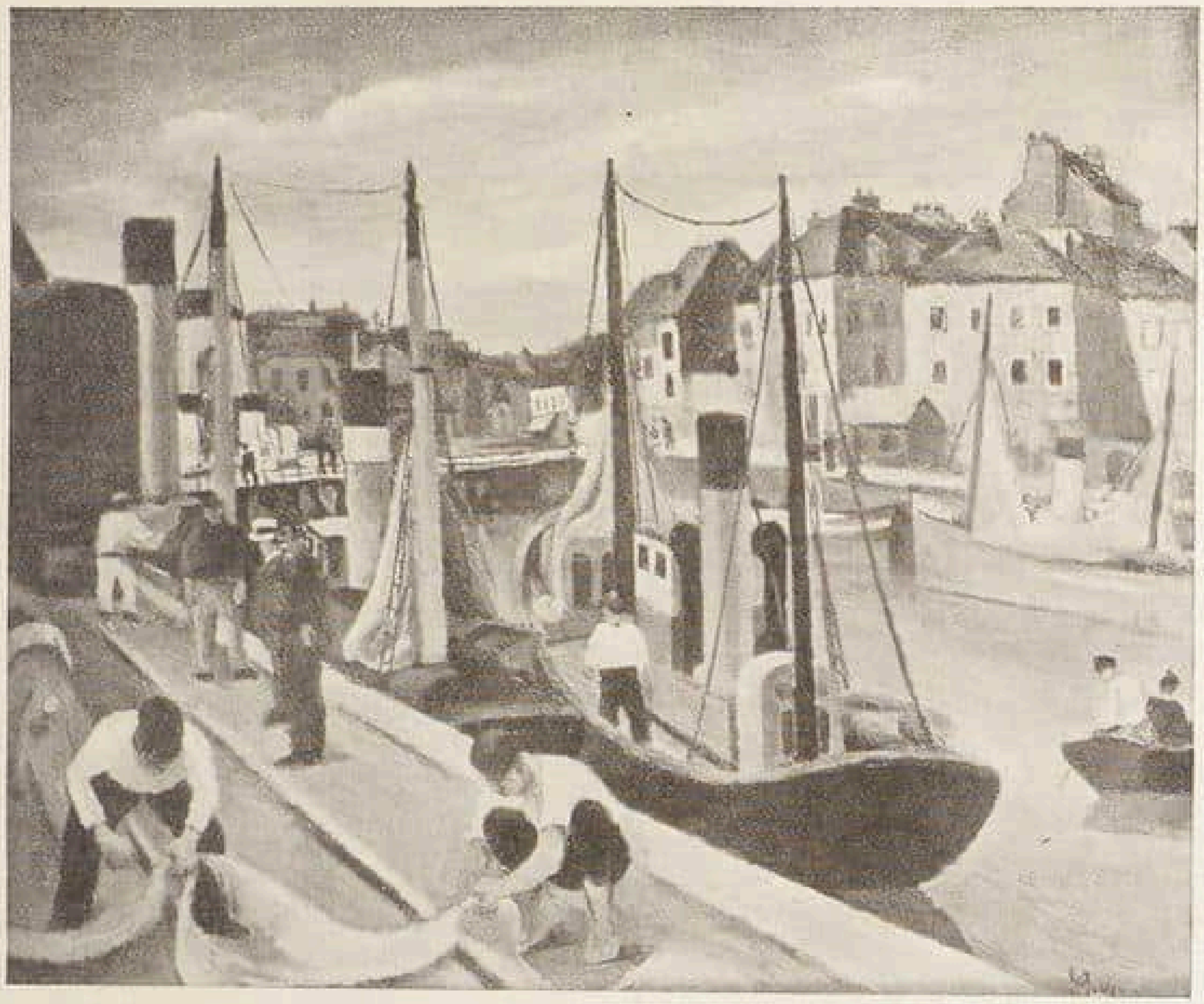
* * *

Die Galerie Simon zeigt gegenwärtig den Pseudoklassizisten Picasso und Arbeiten von Juan Gris, Gemälde von Togores und Arbeiten eines Jungen, der die Zukunft für sich hat, namens Masson. Und die Galerie Cheron zeigt Landschaften von Mauny, Bilder von Foujita, Makowski u. a.

Deutsch von G. Biermann.



Constant le Breton.
Rue Moisé in Marseille.
Holzschnitt.



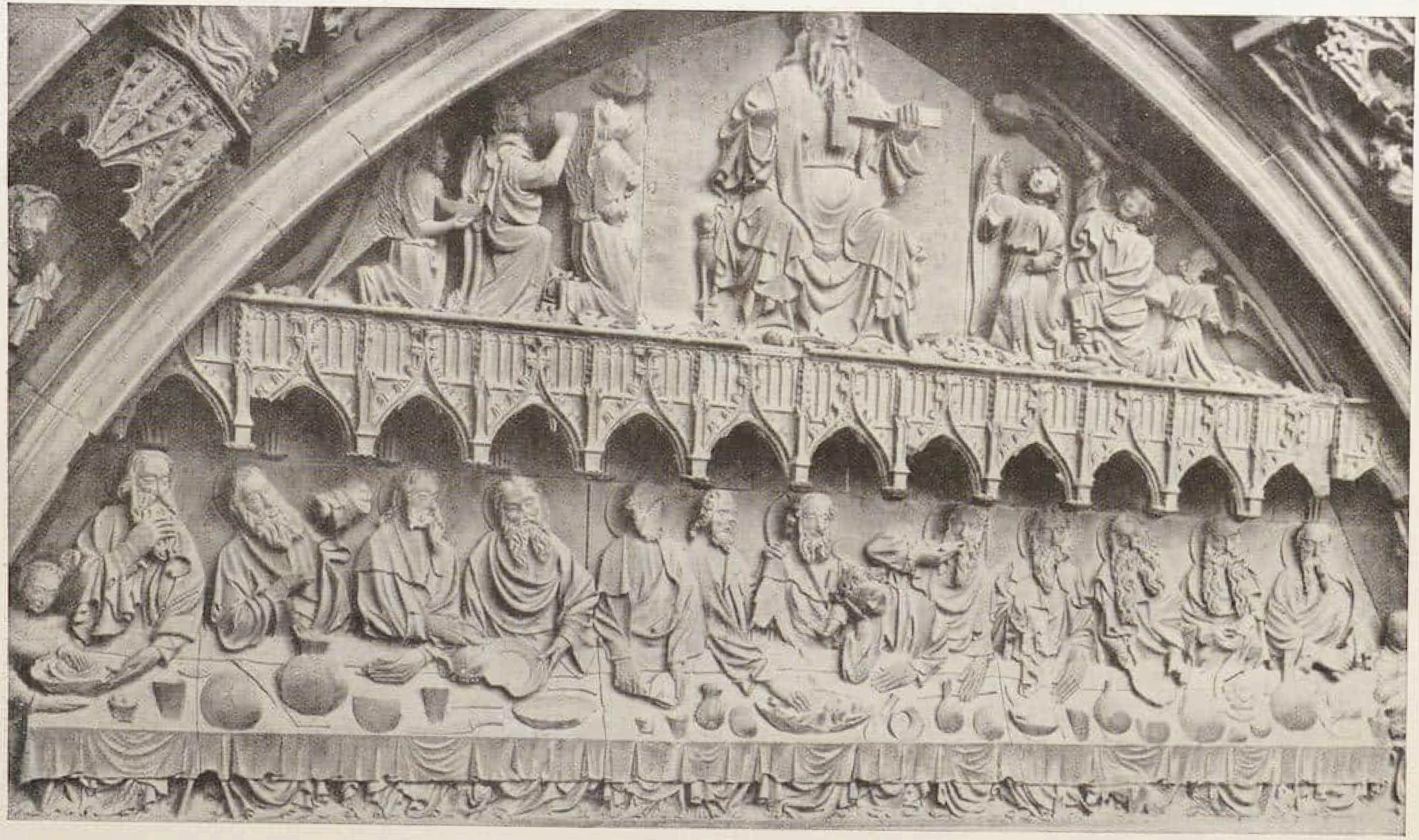
Lotiron. Hafen von Dieppe. Galerie Marseille.

Jacques Mauny. Yachten in Deauville. Sammlung Marquise de Polignac.

Vortragekreuz. Porreras (Mallorca), Pfarrkirche.

Foto Repert. Icon. Esp. Arxiu Mas.

Palma de Mallorca: Kathedrale, Puerta del Mirador. Guillem Sagrera: Hl. Petrus (1422).
Foto Repert. Icon. Esp. Arxiu Mas.



Johann von Valenciennes: Tympanon der Puerta del Mirador an der Kathedrale von Palma (Mallorca). (1393—1397.)
Foto Repert. Icon. Esp. Arxiu Mas.

Plastiken franko-flämischer Gotiker auf Mallorca

Mit drei Tafeln *Von AUGUST L. MAYER*

Nach langer Vorherrschaft der zentralfranzösischen und südfranzösischen Gotik in Spanien gelangten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nordfranzösische und mit ihnen sehr bald flämische und deutsche Elemente zur Geltung. Im Königreich Navarra kamen diese nordischen Meister zuerst zu Wort. Carlos III., der Edle, der in Mantes geboren und Paris aufgewachsen war, hat offenbar nordfranzösische Bildhauer und Maler ins Land gerufen. Von Navarra aus scheint sich die neue Einwanderung aber zunächst nicht so sehr westlich nach der alten Pilgerstraße oder südlich erstreckt zu haben, als vielmehr nach Katalonien, Valencia und nach den Balearen. Es brach hier wieder einmal die alte Sehnsucht des Nordländers nach der Sonne, nach warmen, heiteren Gegenden durch. Der maurische Süden Spaniens war verschlossen; so zogen sie nach den östlichen Teilen von Großaragon.

Die Kunst der katalanischen und Valencianer Bildhauer erhielt damit eine Blutsauffrischung. Freilich, es waren nicht Künstler ersten Ranges, die da aus dem Norden gekommen waren, und dazu brachten sie einen Stil mit, der seine Frische eingebüßt und an Manieriertheit fast zu reich war. So arbeitet ein Meister Johann aus Valenciennes am Meerportal (puerta del mar o del mirador) der Kathedrale von Palma auf Mallorca. Der Entwurf wie anscheinend die Madonnenstatue dieses Portals stammten[1] von dem Meister Pere Morey, dem Namen nach zu urteilen, ein katalanischer Künstler. Er starb 1394. Seine Arbeit setzte Johann von Valenciennes fort. Von ihm stammen das Tympanonrelief mit der Darstellung des hl. Abendmahls sowie die kleinen Figürchen der Engel und Propheten in der Laibung.[2]. Ehe wir auf diese Skulpturen näher eingehen, sei bemerkt, daß auch dieser Künstler den Schmuck des Portals nicht beenden konnte. 1422 erhielt Guillem Sagrera, der sich vornehmlich als Architekt betätigt hat (er ist der Erbauer der Börse von Palma, wurde gegen 1450 von König Alfons nach Neapel berufen, wo er vor August 1453 starb), den Auftrag, eine Petrusfigur für das bewußte Portal der Kathedrale zu arbeiten. Die übrigen Figuren stehen wohl auf Konsolen, die jener der Petrusfigur gleichen, im Stil aber sind deutliche Unterschiede zu bemerken. Namentlich der Täufer Johannes verrät einen gewissen italienischen Einschlag, während der hl. Jakobus, wieder mehr dem hl. Petrus verwandt, an flämische Arbeiten erinnert, jedoch eine etwas spätere Stilstufe repräsentiert, nicht mehr diesen rein gotischen Linienschwung offenbart, den die Gewandbehandlung der Petrusfigur aufweist. Guillem Sagrera besaß eine ganze Anzahl Mitarbeiter, darunter seinen Bruder Miquel und seinen Sohn Francesch. Unter diesen mag man wohl die Verfertiger der anderen Skulpturen suchen, ebenso wie den Autor der hier mit abgebildeten „hl. Katharina" an der Börse.

Kommen wir auf den Johannes von Valenciennes zurück. Es ist schon richtig, wenn Bertaux ihn lediglich als geschickten Handwerker bezeichnet hat. Der Stil ist höchst manieriert, beim hl. Abendmahl drängt sich mit einem leicht bäuerlichen Charakter der Typen die starke Betonung genrehafter Züge auf. Die ganze Auffassung entspricht der Art eines mittelmäßigen Miniators jener Tage.

Es müssen in jenen Jahrzehnten eine ganze Reihe nordischer Künstler auf Mallorca gearbeitet haben. Dafür spricht auch das Vortragekreuz der Pfarrkirche von Porreras, besonders die Reliefs mit den heiligen Frauen und Johannes Ev. mit den Soldaten. Die Datierung scheint nicht ganz einfach, da man es wohl mit einem etwas konservativen Künstler zu tun hat. Man darf aber die Arbeit schwerlich nach 1400 ansetzen.

[1] Abb. Michel, Histoire de l'Art. Fig. 412.

[2] Vgl. auch die oben erwähnte Abb. bei Michel.

Sammlungen

Calcutta

Die Auferstehung altindischer Kunst ist der großzügigen Arbeit des „Archaeological Survey of India" und dem Enthusiasmus indischer Forschungsinstitute zu danken.

In den letzten Wochen hat das „Indian Museum" in Calcutta unter anderen zwei Steinplastiken von Mathura erworben, die die Kunstentwicklung der bisher dunklen ersten christlichen Jahrhunderte erhellen. Die Galerie des Museums wächst zu einer übersichtlichen, entwicklungsgeschichtlich angelegten Sammlung indischer Qualitätsplastik vom 3. vorchristl. Jahrhundert bis ins Mittelalter; die Frühzeit ist in der Barlentgalerie, das Mittelalter in den Sarnath- und Magadha-Sälen ausführlich vertreten.

Provinzialmuseen in den größeren Städten oder am Ort der Ausgrabung selbst geben in ihren Sammlungen Längsschnitte örtlicher Sonderentwicklungen. Das werdende Museum zu Nalanda sammelt die Werke frühmittelalterlicher Klosterplastik, an denen diese führende buddhistische Universität, die allmählich wieder ans Licht kommt, so reich war.

Die Varendra Research Society zu Raphalù hat die über Nord-Bengalen verstreuten Götterbilder in eigener Galerie gesammelt und unternimmt eben gemeinsam mit der Universität Calcutta die Ausgrabung des buddhistischen Klosters zu Paharpur.

Die Universität Calcutta ist auch bisher die erste und einzige Anstalt im British Empire, an der indische Kunst systematisch erforscht und im Rahmen vergleichender Kunstwissenschaft gelehrt wird.

Auch das Ausstellungswesen zeitgenössischer Kunst hat gerade erst begonnen und darüber soll zu Beginn der kalten Jahreszeit berichtet werden. St. K.

Salzburg

Ende August ist im Residenzschloß die neue Galerie eröffnet worden, die sich als die erste bedeutende Bildersammlung Österreichs außerhalb der Wiener Museen präsentiert. Sie ist nach langen und erbitterten Kämpfen entstanden. Unmittelbar nach der Revolution schon wollte die Künstlerschaft Salzburgs die Salzburger Residenz zu einem Museum umgebaut wissen. Staat und Stadt beschlagnahmten jedoch den Bau für Bureauzwecke, bis man im vorigen Jahr endlich daran ging, das schöne und wertvolle Gebäude zu einem Museum umzugestalten. Die Galerie enthält annähernd 100 Bilder alter Meister. Viele davon stammen aus den Beständen des kunsthistorischen Staatsmuseums in Wien und aus der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Vertreten sind vor allem die deutsche, die italienische und die vlämische Schule. Die Residenzgalerie ist autonom, d. h. keinem bereits bestehenden Institute angegliedert, sondern verwaltet durch ein aus Vertretern des Bundes, des Landes und der Kirchen zusammengesetztes Kuratorium. r.

Ausstellungen

Marées-Ausstellung bei Thannhauser in München

Galerie Thannhauser hat sich in den letzten Jahren beträchtliches Verdienst erworben durch umfassende Gesamtausstellungen entlegenen Materials von führenden Künstlern neuer europäischer Malerei. Sie hat innerhalb dieses Gebietes weder in zeitlichem noch in räumlichem Sinn die Grenzen eng gezogen. Diese Ausstellungen, meist mit tadellos illustrierten Katalogen versehen (was heute in Deutschland etwas heißen will), sind um so mehr anzuerkennen, als sie meist unverkäufliches Gut boten und nicht geschäftlichen Ursprungs waren. Wir gedenken hier nur der Ausstellungen der Werke Kandinskys, Chagalls, Picassos, Derains und anderer, die im abgeschnürten Deutschland innerhalb geringen Zeitraumes zu sehen waren. Wenn nun eine Schau von Werken eines Hans von Marées geboten wird, so darf das auf besondere Teilnahme rechnen, weil hier der deutsche Eröffner moderner Malerei in entlegeneren und doch wesentlichen Stücken vor uns steht. Etwa 30 Gemälde und über 50 Zeichnungen des Meisters sind im großen Oberlichtsaal versammelt. Für die Zeichnungen, durchweg köstliche Blätter, hat die Graphische Sammlung der Neuen Pinakothek Wesentliches zum Gesamteindruck beigetragen. Der innere, abgekehrte Reichtum dieses Menschen, dieses stummen Ringers mit sich selber, wird wieder offenbar. Aber Marées erscheint jetzt nicht mehr als tollkühner Stilisierer, als

der er bei Lebzeiten — typisches Schicksal entschlossen vorwärts stoßender Menschen — befehdet wurde. Er erscheint — das liegt nicht nur an der Auswahl der Stücke — bei aller hohen Einsamkeit und Abgeschiedenheit seines Bildgefüges als mild Ausgleichender, zwischen zeichnerischer Gehaltenheit und malerischem Flusse schwebend, zwischen strengster Flächenschichtung und aus Hintergründen schimmernder Ferne. Nicht Marées hat sich gewandelt, sondern wir haben uns inzwischen geändert und sehen, heute an gleichsam mathematischeres Kristallisieren gewöhnt, nun gerade das pflanzlich Organische in ihm, das seine Zeitgenossen so wenig erkennen wollten. Ja, wir spüren bisweilen den Hauch jenes altmeisterlichen „Galerietones", dessen Zeitkonvention sich auch Marées nicht immer entziehen konnte, wenn seine Bedeutung auch gerade darin liegt, fast als Einziger diesen „vornehm dunkelnden Ton" alter Bilder metaphysisch zu durchdringen und damit ungeahnter Möglichkeiten fähig zu machen. Von Einzelheiten soll hier nicht berichtet werden, da der Ausstellung, die noch September dauern wird, ein Katalog beigegeben ist, ein Katalog mit klaren Abbildungen der Hauptstücke und einer Einleitung J. Meier-Gräfes. Man erlabe sich in der dunkelnden Waldstille, mit der diese Kunst uns umfängt, aber man erschlage nicht, wie es Chronisten der Nachhut seit je zu tun pflegen, die Kunst der sich neu hervorkämpfenden Generation mit der Kunst der gesicherten. Marées ist eine Menschlichkeit und ein Entwicklungskapitel für sich. Die neueste Kunst aber ist in vielem schon ihrem Wollen nach anders gerichtet. Väter und Söhne sind an ihren eigenen Zielen zu messen. Daß über solchem nie zu verwischenden Gegensatz aber die innere Menschlichkeit als entscheidend stehe, dafür scheint der Ahne Marées auch weiterhin als Vorbild zu zeugen. Roh.

Berliner Ausstellungen

Der wenig bedeutende Mitläufer hat es heutzutage leichter und schwerer als in anderen Zeiten, ein selbständiges Interesse zu erregen. Er partizipiert an dem Respekt, den die verblüffte Unsicherheit schon vor dem Prinzip der abstrakten, analytisch-konstruktiven Formensprache und Gestaltungsmethode empfindet. So interessiert leicht auch noch der Schwächliche, — aber es ist kaum eigentlich er, der interessiert. Er profitiert von der Genugtuung des Betrachters, der froh ist, ein erstes Verständnis für die Absichten dieser Bildalgebra und somit ein wenig Boden unter die Füße bekommen zu haben. Der Nimbus des neuartigen Wollens gewährt auch der matten künstlerischen Individualität des Mitmachers ein unverdientes Ansehen. Andererseits ist es der Individualität in einer bis zur Unpersönlichkeit Prinzip und Programm betonenden Kunst weit schwerer gemacht, ihre kleinen Sonderzüge herauszustellen, als im Bereiche schildernder, wirklichkeitsnaher Stile. Die methodische Bildorganisierung gibt nur der deutlich ursprünglichen und im Ausdruck sehr entschiedenen Eigenart eine Chance persönlicher Wirkung. Die epigonische Erscheinung, soweit sie nicht völlig im Rezept aufgeht, erreicht auf diesem gefährlichen Boden allenfalls, sich durch Abgleiten in ein dekoratives, will sagen nicht gestalterisches, Privatschema Unterscheidbarkeit zu sichern.

Weder Max Dungert, den die Galerie Heller präsentiert, noch der im „Sturm" ausgestellte Arnold Topp bezeugen persönliche Gestaltungskräfte oder gelangen auch nur zu eindrucksvollen Exemplifizierungen des Prinzipiellen ihrer künstlerischen Gattung. Von dem entsetzlich langweiligen, nicht mal zur deutlichen Variation des Formgedankens hinreichenden Klötzchengebastel des Gebildeklitterers Wilhelm Wulff (im „Sturm") ganz zu schweigen. Aber auch Dungert findet aus dem Labyrinth seiner bunten Stückeleien, die sich wie ein Ei dem andern gleichen, nie zum eindeutigen, zielsicher formulierenden rhythmischen Aufbau, zum zwingenden Ausdruck. „Nabel der Welt", „Wachsen", „Endigungen" — das sind klar gestellte Bildaufgaben. Man erwartet hier eine durchaus alle Teile zur Mitte in Beziehung bringende, dort eine alle Form hinan zwingende, jedenfalls bei so gegensätzlichem Thema unverwechselbare Komposition, — und findet eine Armut des Ausdrucksvermögens, die jede beliebige Titelvertauschung rechtfertigen würde. Dazu eine unsaubere, detonierende Technik. Auch halbrealistische Musikerköpfe aus etwas früheren Jahren erweisen nur eine Manier, die mit einem kärglichen bißchen Eigenart sogleich auf den toten Punkt gerät und statt Differenzierung des Menschlichen nur schematische Genialisierung anzubieten hat. Topp rangiert mir etwas höher. Aus seiner auf Zementgrau, Pistazie, Erd- und Lederfarben abgestellten Skala ergibt sich ein ganz vornehmer Klang. Aber auch hier strafft keine rhythmische Invention das Gefüge, bleibt die subtile Tonstufung unfruchtbar, weil die Stufen nirgends Treppe werden und somit Bewegungsleiter. So gehört Topp zu denen, die ihre Sonderart nicht über das dekorative Niveau hebt, vielmehr gerade in diesem festhält. Wo er das Gegenständliche, Stilleben-Elemente oder Straßenmotive, seinen Teppichmustern einwebt, sieht man ornamenthaftes Anpassen der Dingformen statt konstruktiver Eingliederung. Die Solidität einer auf malerische Qualität nicht verzichtenden Faktur ist zudem recht gering. Einige mit Gold und Silber unterfütterte Hinterglasmalereien sind wirklich hübsch. Ein strengerer Anspruch aber geht auch bei Topp völlig leer aus. —

Flechtheim erfreut wieder mit einigen ausgezeichneten Beispielen moderner französischer Malerei. Da finden sich u. a. ein Matisse von bezaubernder Lauterkeit und Transparenz, ein paar jener mächtig flutenden, dabei der schwebenden Stille nicht entbehrenden Kleinstadtstraßen des herrlichen Vlaminck, monumentale Köpfe Derains und ein köstliches Bild des Lothringers Adrion in dem charakteristischen Zweiklang roter Ziegelhäuser und weißer Blütenbäume, — ein entzückend intim gesehenes, lebhaft gegliedertes und doch mit natürlicher Anmut diese Kleinwelt vorstädtischer Gärten zusammenfassendes, liebenswürdiges Werk. Man wünscht sich, diese Bekanntschaft bald zu erweitern. Zu diesen und andern Franzosen gesellen sich ein fontänenleicht auf- und niederschwebender, zartbunter Moll und zwei gepreßte, steile Figurenstücke des immer wieder bezwingenden Hofer. Eine kleine Sammlung von plastischen Bildnissen von der Hand des jungen Schweizers Blaesi fällt nicht aus diesem Rahmen. Es ist keine sehr eigene Note noch entwickelt, — Haller beherrscht Auffassung und Vortrag dieser Kunst. Aber es ist Melodie und traumhafte Gelassenheit, ernste, feine Energie um diese Köpfe, die nur, wie bei Haller selbst, durch das in pastoser Unruhe hingespachtelte Haar oft in ihrer stillen Kraft bedroht werden. Arthur Grimm hat freundliche Qualitäten in Blumenstilleben und luftigen Seelandschaften. Nur bleibt der helle Klang ein wenig scheppernd, die Formbewegung flau und beirrt von striemigen Zwischenkonturen, eine allgemeine Zerstreutheit des Lichts, des Volumens raubt den Bildern schließlich jedes Gewicht. Man gewahrt nicht den Durchbruch zur Aussage eines persönlichen Geheimnisses. Willi Wolfradt.

Waldemar Rösler-Ausstellung in der Bremer Kunsthalle

Etwa vierzig Bilder aus dem Nachlaß Waldemar Röslers nebst einer Auswahl von Handzeichnungen und Lithographien sind augenblicklich in den Ausstellungsräumen der Kunsthalle von der Firma F. Leuwer zu einer eindrucksvollen Gedächtnisausstellung für den Frühverstorbenen zusammengestellt.

Rösler zeichnet sich unter der jüngeren Generation der deutschen Impressionisten durch die Folgerichtigkeit und Energie aus, mit der er seine starke, aber enge Begabung zu Freiheit und Größe zu entwickeln strebte. Er ist nur Landschaftsmaler. Seine Figurenbilder enttäuschen, ebenso seine Zeichnungen. Aber in der Landschaft zeigt sein Schaffen eine stetige und rasche Aufwärtsentwicklung. Lebendig gesehene Strandbilder aus seiner ostpreußischen Heimat, Wasser und Dünen und Badende unter hellem Sonnenlichte in starken und männlichen Farben flimmernd, Vorstadtlandschaften, herbe und etwas frostig, alles in einer eigenartig stachlich wirkenden, Farbschicht über Farbschicht häufenden, Technik gemalt, hoben ihn aus der Masse der mehr oder weniger unter Liebermanns Einfluß stehenden jüngeren Impressionisten hervor. In seinen letzten Bildern ist es nicht mehr wie hier nur der Natureindruck, den er geben will, sondern, der allgemeinen Entwicklung der Malerei entsprechend, ist es ihm jetzt darum zu tun „Bilder" zu schaffen. Breiter und leichter wird seine Technik, von sinnlichem Reize die Farbenmaterie, fester und dabei freier der Aufbau der Formen und Farben. Daß seine Entwicklung jäh abbrach, kann nicht die Erkenntnis verhindern, daß Rösler zu den wertvollen Begabungen gehört hat. v. Alten.

Frankfurt a. O.

Am 9. September wurde die neue Kunsthalle (im renovierten Stadttheater) feierlich eröffnet. Der geräumige und gut belichtete Ausstellungssaal (Foyer), der bedarfsweise abgeteilt werden kann, wurde nach Angaben von H. Knotnerus-Meyer (Berlin) sinngemäß abgestimmt. Die erste Veranstaltung gilt den ostmärkischen Künstlern und Bildern aus der Ostmark, ohne daß man aber hierbei engherzig vorging; zugelassen waren nur Gemälde und Plastiken. Drei verstorbene Meister, deren Wiege in den Ostmarken stand, werden mit einbezogen: Leistikow, Brandenburg und Ehrentraut, alle drei charakteristisch und gut vertreten. Im übrigen seien mit meist ganz neuen und noch nicht gezeigten Arbeiten genannt Ludwig Dettmann, C. A. Brendel, Robert und Erik Richter, dann vor allem Baluschek, Krain, Grunenberg und Winkler-Tannenberg. Sehr achtbare Stücke zeigen Gg. Kaulbach, Knotnerus-Meyer, Pallmann, Kreienbrinck u. a. Auch die einheimische Künstlerschaft, für die die neue Kunsthalle ein Ansporn sein mag, ist großenteils auf dem Plane erschienen. Unter den Plastikern nennen wir Gruson, Bloch und Bernardien. Die nächste Ausstellung folgt nach dem 15. Oktober und hat zum Thema „Stätten der Arbeit". Weiterhin sollen wechselnde Veranstaltungen Überblicke über die verschiedenen Betätigungsfelder und Richtungen der bildenden Künste, auch retrospektiver Art, geben. In Anbetracht der wichtigen Stellung, die Frankfurt a. O. im deutschen Osten heute einnimmt, verdienen alle künstlerischen und kulturellen Bestrebungen dieser neuerdings ungemein rührigen Stadt weitgehendes Interesse in Provinz und Reich. —g.

München

Galerie Thannhauser bot eine verdienstliche Marées-Ausstellung, über die gesondert berichtet wurde. Im Oktober wird sich eine Schau von Zeichnungen und Graphik der Neuen Sezession anschließen, entsprechend etwa den graphischen Ausstellungen, die in den letzten Jahren

der sezessionistischen Hauptschau vorausgingen. Die Arbeiten von Dora Brandenburg-Polster, vorwiegend Aquarelle, die Thannhauser zusammenstellte, erfordern kaum ausführliche Erörterung, da sie, meist Landschaften, in leicht hingestreuter, manchmal fast noch neoimpressionistischer, jedenfalls etwas zerbröckelnder Farbigkeit weder in bösem noch auszeichnendem Sinn herausfallen. Auch die Arbeiten von Sizi Meyer, die bei Goltz zu sehen waren, überzeugen noch selten. Sie versuchen das Welttreiben teils karikaturistisch, teils dämonisch zu fassen, nahen oft der Kunstform eines Grosz und Davringhausen, haben aber weder die Drastik des ersten, noch die streng geklärte Form des zweiten. Einige ältere Lithographien Davringhausens (Karamasow-Mappe), die zufällig gegenüberstanden — Arbeiten von noch unerkanntem Reiz und vielleicht menschlichem Höhepunkt bisheriger Produktion dieses Könners — wirken hiergegen geradezu klassisch in ihrer zarten, dabei eindeutigen Bestimmtheit. Demgegenüber kann auch die Graphik eines E. Kawe schwer aufkommen, ebenso die Mappe des Aurél Bernáth, die kunstgewerblichen Nachgeschmack behält, wenn auch die Flächen nicht klein gestellt sind. Einige Malereien von Heckel (kraftvolle Landschaft von 1914!), Eberz, Schrimpf, Davringhausen, Herbin, Seewald, Kars hatte Goltz eingestreut.

Ein ganzer Raum war Neuem von Paul Klee gewidmet. Jedes Blatt ein zart in sich schließender, höchst sublimer Akkord. Klees Welt ist Hinwelken, tiefe Schwäche, spinnewebendes Beziehungsnetz, in das wir gehängt sind. Klee bleibt einer der hingegebensten Deuter innerhalb dieses Lebenstypus. Wer freilich Welt als etwas in heroischer Anspannung gradaus höher zu Treibendes sieht, wird grundsätzlich schwer haben, hier beste Sinnerfassung zu finden. Aber auch innerhalb Klees eigener Lebensansicht und ohne sie aufscheuchen zu wollen (er gehört immer wieder zu den ganz wenigen, die sich nie an Äußerlichkeiten verlieren), wird man den Wunsch nicht los, Klee möge diese Innerlichkeit nicht ausgeben in lauter Kurzform. Warum nach einer ersten Lebensperiode sich nicht versuchen, zu umfassenderen Werken aufzusteigen, durchzuhalten zugunsten größerer Bauten. Warum soll auf dem Grabe stehen: Hier liegt der 90jährige Klee, er ließ vier Milliarden Zettel tiefer Hieroglyphen in die Welt flattern. Warum, wird man sagen, gab ein Dichter solcher Schicht sein Leben lang nur Aphorismen? Wo steht das Gesetz geschrieben, daß ihm längerer Atem keinesfalls beschieden sei? Zweitens denkt man: wenn doch gerade dieser Mensch aus dem magischen Flächengespinst aufstiege zur „Raumwirklichkeit", wie sie die neueste Malerei auf breitester Linie wieder erstehen lassen will. Wenn er drittens eines Tages die neue Gegenständlichkeit annähme und damit in die wundersame Spannung zwischen Dingwelt und Formgefüge einginge, auf welcher Spannung die Überlegenheit der ganzen künftigen Kunst beruhen wird. Ob nicht gerade Klee, denkt man, wieder lernen sollte, auf beiden Beinen zu gehen. Gerade er würde dabei ja schwerlich dasjenige Gut mißachten oder wieder verschleudern, das die gesamte Kunst nach 1900 unverlierbar zurückeroberte. Mit einer umfassenden Pechstein-Ausstellung, die Goltz danach für September eröffnete, kommt man in den schärfsten Gegensatz zu Klee. Statt der kleinen Formate übergroße Flächen, statt des Geflüsterten ein breiter, weithin hallender Ruf, statt des tiefsinnigen Kränkelns eine reichlich robuste Gesundheit. 60 Gemälde, über 50 Aquarelle, etwa 25 Zeichnungen, dicht gehängt, ergeben strotzende Ausstellungsernte. Bilder aus allen Perioden sind da, dem Freunde dieser Kunst ist in größtem Umfang Gelegenheit zu Überblick und Kauf gegeben. Die Macht und robuste Kraft Pechsteins bewähren sich in guten Stücken durchaus und es steckt gebundene Einheit auch im Farbgriff des meisten. Beim Eintreten wird man geradezu überwältigt vom sieghaften Griff dieser männlichen Natur. Aber der Eindruck muß dann nachlassen, weil diese Fortissimokunst zu wenig einlädt zum intimen Verweilen. Erzeugnisse der hiergegen in Reaktion stehenden, eben einsetzenden Phase Europas scheinen die umgekehrte Betrachtungskurve zu bedingen: zuerst Enttäuschung vor verhältnismäßiger Glätte und Neutralität der Bilderscheinung, dafür Vertiefungsmöglichkeit bis ins einzelne und ganz allmähliche Eröffnung immer neuer Geheimnisse. Im zeitgenössischen Urteil hat Pechstein wie jeder Entschlossene ein Zickzack über sich ergehen lassen müssen, welche Tatsache ihm unverständlich scheinen muß, obgleich sie beinah einem Naturgesetz entspricht: Zuerst eitel Befehdung, nach einigen Jahren größte Anerkennung, heute ein Sichabwenden besonders der Jüngsten, die anderen Zielen zugewandt sind. Erst Fernsicht wird das beruhigte Urteil in die Geschichte aufnehmen: daß Pechstein weder zu den höchsten Höhen aufgestiegen, noch aber abzutun ist als bloßer Naturbursch oder Dekorateur. Er wird immer einer der durchschlagendsten Kräfte einer bestimmten Epoche deutscher Malerei genannt werden müssen, wenn sich auch ein Chagall als reichere Natur erweist.

Bei Caspari sind zwölf neue Arbeiten Max Liebermanns zu sehen, dem man mit jener Fernsicht heute bereits gegenübersteht, obgleich auch hier noch der Kampf zwischen Unter- und Überdeutung nachklingt. Aber hier hat man noch stärker einzugestehn, daß der heute beliebte Begriff der „bloßen Virtuosität" vorbeitrifft. Welche Könnerschaft hier vorliegt, wird besonders dadurch offenbar, daß eine verhaltene neue Menschlichkeit in den Spätwerken des Vierundsiebzigers aufzublühen scheint, die sein gesamtes

Opus periodisch erhoben hat zu wirklicher Höhe. So ist das Orchesterbild von 1923 ganz durchgeistigt: ein einziger, sich im Rundschwung der Bildanlage drehender Rausch, eine der hinreißendsten Äußerungen dieses langen Lebens, vielleicht sogar ein Hauptstück innerhalb aller Greisenproduktion.

Mit anderem Maße zu messen sind die Aquarelle von Henny Protzen-Kundmüller. Der Merian-Verlag, auf dessen junges Unternehmen hier aufmerksam gemacht sei (es liegt an einer Stelle der Stadt, die an solchen Unternehmungen arm ist), hat in günstigem, intimem Raum sich zur Aufgabe gemacht, junge Münchener Kunst zur Darstellung zu bringen, was er erfolgreich nur bei guter Beratung oder Meidung aller Salonkompromisse wird durchführen können. Die jetzt ausgestellten Arbeiten sind das Niveau, unter das um keinen Strich gesunken werden dürfte. Es handelt sich hier um gekonnte Dinge, die vielleicht Entwicklungsmöglichkeit haben, jetzt aber noch oft innerer Geschlossenheit entbehren, süß und rauh zugleich in der Farbe sind und ein virtuoses Handgelenk meiden müßten, hinter dessen üblich gewordener expressionistischer Bewegung bisweilen noch nüchterner oder gefälliger Gehalt lauert.

Noch versteckter liegt die Kunsthandlung Born, die diesmal den Vogel abgeschossen hat. Dort bin ich auf die mir zuvor unbekannte Kunst eines jungen Münchners gestoßen, auf Hans Reichel. Erstaunliche Arbeiten von einer zarten, tiefen und satten Farbstufung, die letzte Dinge auszusagen wissen und doch völlig beherrscht sind von dem, was wir Kultur zu nennen pflegen. Auf diesen Mann wird man fortan achten müssen. Oberflächliche Kritik wird ihn totschlagen wollen mit dem Begriffe Kleeschule. Reichel kommt tatsächlich von Klee, der seine Arbeiten hochhält. Reichel gehört zu denen — es gibt viele im Verlauf der Kunstgeschichte —, die sich an einen geliebten Meister zunächst aufs innigste ansaugen, gleichsam ihr eigenes Ich auslöschend, was oft die edelsten, selbstvergessendsten sind. Aber bald wird man des eigenen Klanges gewahr: rundere, ausschwingendere Fülle, eine hinter allem Gespensternden blühende Wohligkeit, eine aus Tod und Verwesung alles Seins schimmernde Schönheit, die an manche Klänge des unvergeßlichen F. Marc („Sonnenvogel") wie von fern erinnert, von zärtlicher Musikalität und Gutheit durchzogen. Nachträglich konnte ich feststellen, daß sich Reichel erst seit kurzem auf solcher Stufe befindet. Sollte ihm beschieden sein, menschlich sich weiter derart zu verinnerlichen, so wird Stärkstes von ihm erwartet werden können. Auf jeden Fall muß man seit dieser Ausstellung auf Weniges der jüngsten Münchner Generation so gespannt sein als auf das Weiterkommen dieses Mannes, der sich einzig seiner künstlerischen Arbeit widmen möge. —

Von technischer Seite lehrreich ist eine kleine Schau bei Schmidt-Bertsch, wo, nachdem die moderne Lithographie gezeigt worden war, nun der „Moderne Holzschnitt" in dankenswertem Überblick beisammensteht. Roh.

Von Künstlern und Gelehrten

Die Leitung der Indisch-Asiatischen Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde ist dem Kustos dieser Abteilung, Prof. Dr. Albert v. Le Coq, als Direktor übertragen worden. Gleichzeitig wurde der Direktor der Ostasiatischen Abteilung, Prof. Dr. F. W. K. Müller, von der ihm mit übertragenen Leitung der Indischen Abteilung entbunden. Le Coq ist mit Grünwedel der Leiter der preußischen Turfan-Expeditionen und damit Begründer der großartigen zentralasiatischen Sammlungen der Berliner Museen gewesen. — Der außerordentliche Professor für Kunstgeschichte an der Universität Jena, Dr. Paul Weber, ist zum Ordinarius an dem gleichen Lehrstuhl ernannt worden. — Als Nachfolger Dr. E. v. Sydows hat der Leiter der Kunstsammlungen des Provinz-Museums Dr. Alexander Dorner nebenamtlich die Leitung der Kestner-Gesellschaft in Hannover übernommen. — Am 18. August erlag in Weimar einem Anfall von Herzschwäche der langjährige erste Assistent des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz Dr. Hans Heubach. Seit 1921 als Privatdozent für neuere Kunstgeschichte habilitiert und mit 1. April d. J. zum ehrenamtlichen Vorstand der Steiermärkischen Landesgemäldegalerie ernannt, schien er berufen, im Grazer Kunstleben eine bedeutsame Rolle zu spielen.

Neue Bücher

Alexander Archipenko. Mit einer Einleitung von H. Hildebrandt. 66 Abb. 4 Ausgaben: Deutsche, ukrainisch-englische, italienische und französische; in Vorbereitung japanische. Grdpr. f. Deutschl. M. 20.—. Ukrainske Slowo. Buch- u. Zeitungsverlag G. m. b. H. Berlin-Schöneberg 1923.

Der Quartband ist, offenbar unter Mitwirkung Archipenkos, überaus qualitätvoll ausgestattet. Die wertvolle farbige Wiedergabe einer Skulpto-Malerei ist ebenso gut gelungen wie die einfarbigen Tafeln. Die Auswahl der Werke ist reich und bringt viele bisher unveröffentlichte Stücke.

Der Text Hildebrandts muß uns Jüngere altmodisch anmuten. Wir sehen manches unter anderem Gesichtswinkel, werden aber gerade darum das Bekenntnis eines so solid arbeitenden Kunstgelehrten wie Hildebrandt zu schätzen wissen. Es kommt in Kunstdingen am letzten auf den Ausdruck des Bekenntnisses zu einer Sache, aber am ersten auf die Ehrlichkeit dieses Be-

kenntnisses an. Und sie darf man Hildebrandt nicht absprechen. Sie klingt allenthalben durch seine ruhig ablaufende Einleitung.

Es scheint mir an dieser Stelle geboten, noch einmal darauf hinzuweisen, daß wir im Begriff sind, Archipenko zu verlieren. Er geht nach Amerika. Die Wandelbarkeit der deutschen Verhältnisse ist ein wichtiger Grund für diesen Entschluß. Ihm Nahestehende wissen, daß Deutschland für ihn — ganz im Gegensatz zu Frankreich — ein Land von künstlerischer Lebendigkeit und voller Anregungsmöglichkeiten war. Warum hat man ihn, der sich längst vorher als Künstler von Rang ausgewiesen hatte, nicht als Lehrer hier festzuhalten versucht, wie man dies etwa mit Kandinsky tat? Es dürfte unter den lebenden Künstlern wenige geben, bei denen sich absolute Künstlerschaft in so hohem Maße mit pädagogischen und organisatorischen Fähigkeiten verbindet wie bei Archipenko.

Nebenbei sei angemerkt, daß eine der letzten Arbeiten Archipenkos das Porträt Wicherts für die Mannheimer Kunsthalle ist. Wiese.

Holländische Möbel- und Raumkunst von von 1630—1780, herausgegeben von C. H. de Jonge, eingeleitet von W. Vogelsang (Bauformen-Bibliothek Band XIII); mit 434 Abbildungen. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Dieser jüngste Band der längst allgemein als überaus wertvolle Materialsammlung anerkannten Bauformen-Bibliothek des verdienten Hoffmannschen Verlags ist sicher einer der reizvollsten dieser Bücherreihe durch die überraschende Fülle liebenswürdigster Schöpfungen der Raum- und Möbelkunst, die da in prächtig klarem Druck auf ausgezeichnetem Papier dargeboten wird. Köstliche und auch bei stärkster Herausstellung eines Repräsentationszweckes immer wohnlich anmutende Innenräume, einladende Treppenhäuser, Treppengeländer und Türen, bei allem Prunk anheimelnde Kamine, prächtige Schränke und Behälter verschiedenster Form und Gebrauchsbestimmung, Betten, Tische, Sitzgelegenheiten aller Art, Spiegel, Rahmen und allerlei Gerät reihen sich, sachlich geordnet, aneinander und vermitteln das Gesamtbild einer Kultur, die vor allem außerhalb der Grenzen Hollands wie eine Offenbarung wirken muß, da ihre Zeugen, meist in verschwiegenem Privatbesitz bewahrt, fast völlig unbekannt geblieben sind. Deren Nichtbeachtung hat dazu geführt, die Spätzeit holländischer Kunst in Bausch und Bogen mit den Worten Verfall und Niedergang geringschätzig abzutun, ein Urteil, das jede einzelne der vielen, vielen Abbildungen auf das Gründlichste widerlegt. Wie die Renaissance Hollands den fremden Formenschatz zu etwas durchaus Eigenem umgeprägt hat, so ist auch seine Barockkunst eine selbständige Umwertung voll Eigenart. Und selbst in den Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, die unter übermächtiger Einwirkung französischen Kunstgewerbes entstehen, lebt eine sieghafte Kraft, das eigene nationale Wesen zu betonen; selbstsicher wählt und beschränkt sie die Motive, und mit erstaunlich sparsamen Mitteln wird das Ziel würdiger und gediegener Behaglichkeit erreicht zu einer Zeit, in der man sich allenthalben sonst nicht genug tun kann an Zierwerk und Schmuck. So ergeben sich aus dieser Materialsammlung, deren Ergebnisse für die Wissenschaft die Einleitung W. Vogelsangs knapp und klar zusammenfaßt, zugleich wertvolle Anregungen für das verwandte Streben modernen kunstgewerblichen Schaffens. Josten.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Bernhard Hertel, Die Bildwerke des Kölner Domes. I. Bd. 40 Tafeln in Lichtdruck. Preis Gz. M. 75.—. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1923.

Eugen Lüthgen, Romanische Plastik in Deutschland. (Großquartband mit 190 Seiten Text, 178 meist ganzseitigen Abbildungen auf 145 Tafeln. Preis Gz. M. 60.—.) Verlag von Kurt Schroeder, Bonn 1923.

Fried. Lübbecke, Die Plastik des deutschen Mittelalters. (2 Großquartbände mit 165 Tafeln und 180 Seiten Text. Preis Gz. M. 90.—.) Verlag von R. Piper & Co., München 1923.

Alfred Stange: Deutsche Kunst um 1400. Mit 82 Abbildungen. Preis: Halbleinen Gz. M. 8.—. Verlag von R. Piper & Co., München 1923.

Jacob Rosenberg, Schongauer-Zeichnungen. Mit 50 Abbildungen. Quartband. Preis Gz. 12.—. Verlag von R. Piper & Co., München 1923.

G. Lukomskij, Kiew. Denkmäler kirchlicher Architektur des XI.—XIX. Jahrhunderts. Byzantinische Baukunst, Ukrainisches Barock. Mit 158 Abbildungen. (Bd. I der Smlg. Schöne Städte und Stätten des Orients.) Preis Gz. M. 18.—. Orchis-Verlag, München 1923.

Propyläen-Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen:

E. von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und Vorzeit.

Wilhelm von Bode, Die Kunst der Frührenaissance in Italien.

Max J. Friedländer, Die großen Niederländer des 17. Jahrhunderts.

Ludwig Richter, Aus meinem Leben. Herausgegeben von Max Lehrs.

Sämtlich im Propyläen-Verlag, Berlin 1923.

Leo Frobenius, Das sterbende Afrika. I. Bd. Mit 30 zum Teil farbigen Lithographien und 57 Tafeln. Preis geb. Gz. M. 25.—.

A. L. Mayer, Anthonis van Dyck. Großoktav. Mit 14 Tafeln. Preis: Halbleinen Gz. M. 7.—.

Sämtlich im O. C. Recht-Verlag, G. m. b. H., München 1923.

Verschiedenes

Ausfuhr von Antiquitäten und Kunstgegenständen

Die sich mit dem Handel von Antiquitäten und Kunstgegenständen befassenden Firmen werden darauf hingewiesen, daß nach Verfügung des Reichskommissars für Aus- und Einfuhrbewilligung Ausfuhrbewilligungen für solche Gegenstände nur noch unter der Bedingung der Preisstellung und der Bezahlung in Auslandswährung erteilt werden. Von dem Gegenwert sind zur Zeit mindestens 50 % unmittelbar nach Eingang an die Reichsbank abzuliefern.

Ein Marées gestohlen?

Aus München wird vom 11. Sept. gemeldet: In der Zeit vom 23. Juli bis 28. August ist auf dem Transport von Breslau nach München eine am Bahnhof Breslau-West per Eilgut zum Versand gelangte Kiste gez. G. K. 466 abhanden gekommen. Sie enthielt das bei Meier-Graefe unter Nr. 121 abgebildete Gemälde von Hans von Marées; ohne Rahmen 25×65 cm groß. Für Wiederbeibringung des Gemäldes ist eine Belohnung von 300 Goldmark ausgesetzt. Sachdienliche Mitteilung an die Kriminalabteilung für auswärtige Angelegenheiten, München, Tel. 22331, Nebst. 110.

Der Kunstmarkt

Frankfurt a. M.

Meisterwerke der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts ist der Titel einer Versteigerung, mit der Rudolf Bangel am 25. September die Reihe der großen Herbstauktionen in Deutschland eröffnet. Der mit 52 Abbildungen reich ausgestattete Katalog, der vorwiegend die Sammlung eines süddeutschen Großindustriellen umfaßt, verzeichnet erstrangige Arbeiten der älteren Münchner, Düsseldorfer und Karlsruher Schule, sowie Einzelwerke von Corot, Courbet, Sisley und anderer namhafter ausländischer Künstler. Das Vorwort der Versteigerung, mit der die Firma Rudolf Bangel ihr neuzeitlich erbautes Auktionshaus einweiht, stammt aus der Feder von Prof. Dr. Traugott Schulz, Nürnberg, dem bekannten Verfasser der Denkschrift des Germanischen Museums.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Arthur Grimm, der 1883 im badischen Odenwald geboren ist und in Quettighof bei Baden-Baden lebt, wohin auch Max Beckmann und Rudolf Großmann zu übersiedeln gedenken, eröffnete am 1. September die Reihe der wechselnden Ausstellungen der Galerie Flechtheim. Gleichzeitig sind Aquarelle von August Rodin und Plastiken des jungen in Berlin lebenden Schweizer Bildhauers August Blaesi ausgestellt.

* * *

Die Kunstausstellung Alfred Heller teilt uns mit, daß vom Museum in Detroit (Ver. Staaten v. Nordamerika) mehrere Aquarelle von Emil Nolde sowie zwei Gemälde von Franz Radziwill angekauft worden sind.

Frankfurt a. M.

Das Buch- und Kunstantiquariat Tiedemann & Uzielli errichtete am 8. und 9. September seine Zweigniederlassung in Berlin, Doernbergstraße 3, Ecke Lützowstraße.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 19	4. Oktober	Heft 19	27. September
„ 20	18. Oktober	„ 20	11. Oktober
„ 21	1. November	„ 21	25. Oktober

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: i. V. Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Str. 48 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Vorderanſicht.

Seitenanſicht.

Negerkopf. Stein.

Muſeum Yi Yüan, Amſterdam.

Ein Negerkopf

Von ALFRED SALMONY | Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Der abgebildete Kopf des Museums Yi Yüan in Amsterdam zeigt, wie wenig wir noch von afrikanischer Plastik wissen. Seine Herkunft kann als zuverlässig gelten. Ein belgischer Missionar fand ihn im Ueli-Gebiet, im Norden des belgischen Kongo. Er kam dann in den Besitz des Sammlers C. Hentze in Antwerpen, von dort nach Amsterdam.

Das einzigartige Stück ist zweifellos ein Grabungsfund. Das beweist die abenteuerlich verletzte Oberfläche. Da der graue bröcklige Sandstein einen schwarzen Anstrich trägt, ist beim Original jede Beschädigung schon durch die hellere Farbe kenntlich. An der Unterlippe und am Hinterkopf fehlen Teile des Steinkörpers. Das Material war offenbar in einer geschichtlich zurückliegenden Zeit beliebt, das beweisen ähnliche Funde aus dem Yoruba-Lande. Diese Benin räumlich nahe und historisch vorgelagerte Kunst ist durch die Forschungen von Frobenius plötzlich berühmt geworden. Die plastischen Arbeiten in Holz, Bronze, Stein (Völkerkunde-Museum, Hamburg) und Terrakotta (Völkerkunde-Museum, Berlin) haben gerade in ihrer Vielartigkeit eine versunkene Kultur- und Kunsthöhe beleuchtet, neben der Benin nur wie ein ärmlicher Abstieg erscheint. Die von dem geographisch Ägypten allzu gerne genäherten Yoruba-Gebiet stilistisch sehr unterschiedene Arbeit zwingt zu der Vermutung, daß ein vergessener Kulturgrund in Innerafrika, mindestens im Ueli-Bezirk vorhanden war.

Im Bereich der Goldküste schwankt die Darstellung zwischen negerfernen und absichtlich negroiden Typen. Die Berliner Terrakottaköpfchen entstammen alle der Hand eines Bildhauers, der bewundernd die Natur geliebkost hatte. Der Ueli-Mann geht ganz vom Neger aus. Alle Rassenmerkmale ruhen unter der Steinoberfläche. Dieser Bildhauer war vor allem von der plastischen Form besessen. Den Kopf setzt er vom tragenden Hals durch eine Kante so deutlich ab, daß man heute nicht mehr sagen kann, ob er für sich allein bestanden hat oder Teil einer Figur bildete. Auf den Schädel kommt es nicht an, er ist klein, ein Grat in der Mitte läßt an einen Helm denken, den man in den Stein versunken ahnen kann. Die Nase ist winzig neben den ungeheuren Augen. Sie stehen ganz schräg und sind in eine strenge Mandelform gebunden. Die Tätowierungsnarbe sitzt wie ein drittes Auge über der Nasenwurzel. Unsagbar voll großen bitteren Ausdrucks ist der Mund. Eng drängen sich im Gesicht die plastischen Werte. Weit ab gliedert noch das Ohr wie ein Abschluß die Ausrundung des Schädels.

Der von diesem Gesicht besessene Neger hat nicht an Kunstwerk gedacht. Die Bannung in Form ist ihm ein triebhafter Vorgang, der uns auch ohne Kenntnis des völkerkundlichen Zusammenhangs restlos vor Augen steht. Es wäre natürlich wesentlich zu sagen, welche Kräfte, welchen Gott wir vor uns haben, wie man ihm huldigte. Wir wissen es nicht, Museen und Bücher kennen anscheinend nichts Ähnliches. Es bleibt uns das gespensterhafte Dasein dieses Kopfes, das seltsam reiche Leben der zerfressenen Oberfläche, die zwingende Kraft der plastischen Formung. Im Dämmer europäischer Abende spielen unerhörte Rätsel um Augen und Mund, verbinden sich die Flächen und Linien immer neu. Unerschöpflich vieldeutig wie jedes große Kunstwerk fügt sich dieser Kopf in die Weltgeschichte der Plastik, nicht als Abkömmling und Entlehnung einer Hochkultur, sondern als schöpferisches Dokument von Gemeinschaften, zu denen nur europäischer Hochmut und Unwissenheit verächtlich sagen konnte: Neger.

Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln *Von P. E VONDOERFER-Prag*

II. Teil

Wenn man innerhalb der böhmischen Bildhauerkunst die Meisterwerke übersieht, so erkennt man bereits unter denjenigen der Gotik einige markante Persönlichkeiten, deren fast gewollte Absicht hervorzutreten, mehr oder weniger klar zutage tritt.

Die Überlieferung hat uns jedoch über diese Künstlerpersönlichkeiten fast völlig im Dunkel gelassen. Wohl nennt uns die Tradition einige Namen einheimischer Meister[1], aber keiner von ihnen hatte den Klang und den weit über die Grenzen des Landes hinausreichenden Ruf eines Tilman Riemenschneider, Jörg Syrlin, Michael Pacher u. a. Noch weniger werden Werke jener Bildhauer namhaft gemacht und daher ist die Forschung gänzlich auf sich selbst angewiesen. Daß diese wohl kaum imstande sein dürfte, den Urheber des einen oder anderen der uns bekannten Werke an Hand der uns überlieferten Zunftbücher u. dgl. festzustellen, ist nur allzu erklärlich.

Dies ist übrigens auch bei der böhmischen Tafelmalerei der Fall. Wir hören auch hier nur eine ganz beschränkte Anzahl überlieferter Namen nennen, wie z. B. den des Meister Theodorich. Die meisten übrigen, wie die der Meister des Hohenfurter Heilzyklus, des Wittingauer Altarwerkes, des Raudnitzer Flügelaltars u. a. m., sind nur Bezeichnungen für unbekannte Künstlerpersönlichkeiten, die uns erst die neuere Forschung nennt. Und wie künstlerisch hochstehend ist auch die Malerei des XIV. Jahrhunderts in Böhmen! Auch hier offenbart sich die künstlerische Energie und Kraftentfaltung einer stiledlen Volkskunst[2].

In der Tat, die böhmische Bildhauerkunst der Gotik verdient wegen ihrer hervortretenden Typik unter den europäischen Schulen wärmstes Interesse; gerade diese Erkenntnis hat ja, worauf ich schon in meinem ersten Aufsatz hinwies, zu einer Reihe wertvoller Entdeckungen geführt. Der Anfang des Herausragens dieser Typik ist, meines Erachtens nach, in der Darstellung der Pietà zu suchen.

Bevor sich die böhmische Plastik, insbesondere durch die letztgenannte Darstellung zur Sonderstellung emporschwingt, macht sich namentlich der schwäbische Einfluß stark geltend. Dieser Einfluß zeigt sich ja in den allerersten „Vesperbildern" ganz deutlich; dieselben sind daher nicht kurzweg einer dieser beiden Schulen zuzuschreiben, wie dies etwa bei der Katalogisierung von Sammlungen gerne getan wird und müßte diese Frage in Zweifelsfällen zumindest offen bleiben.

Wie streng sich die böhmische Plastik der Frühgotik in ihren ersten Anfängen an das schwäbische Vorbild hält, beweisen zwei Schieferfiguren der heiligen Dorothea und Katharina aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Mariahimmelfahrtskirche zu Charvatec und besonders deutlich zwei Figuren der heiligen Katharina und Barbara, ebenfalls aus Schiefer, in der Pfarr- und Klosterkirche zu Ročov[3] (Abb. 1).

---

[1] V. V. Štech führt in seinem Artikel „Holzschnitzarbeiten im Museum der kgl. Hauptstadt Prag" im „Bericht des Kuratoriums des Museums d. kgl. H. St. Prag für das Jahr 1912", Prag, 1913 (in tschech. Sprache), als Anmerkung an: „Das Buch der Malerzeche 1348—1507 herausgegeben von Pater und Tader 1878, erwähnt einige Schnitzer und Bildhauer: Peter, Kuncz (Kunesch), Mikesch, Wenzel, Vanka, Janek, Malý, Petřik, Janek, Křištan; die Namen einiger anderer in Winters „Geschichte des Handels und Gewerbes im 14., 15. und 16. Jahrh." (in tschech. Sprache). Weiter sind uns aus Kuttenberg und Zbraslav Monogramme bekannt. Die erste kurze Übersicht der böhmischen Schnitzkunst der Gotik schrieb Winter („Geschichte des Gewerbes im 16. Jahrh.", S. 803—806), (in tschech. Sprache).

[2] „Die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts" von A. Matějček, Bd. 12 der von Hans Tietze im Verlag E. A. Semann, Leipzig herausgegebenen „Bibliothek der Kunstgeschichte ist ein Büchlein, das als Einführung in dieses Gebiet sehr empfehlenswert ist.

[3] Abb. Tafel IV der „Topographie der histor. u. Kunst-Denkmale" herausgegben von der archäol.

Ein treffendes Beispiel für das schwäbische Vorbild zu diesen vier Werken, welche mit Recht ein und demselben Meister zugeschrieben werden, liefern die 21 Büsten im Triforium des St. Veitsdomes auf dem Hradschin in Prag, als deren Urheber Peter Parler von Gmünd, Architekt und Bildhauer, welcher von 1356 an durch eine Reihe von Jahren dem Bau des Domes vorstand, anzusehen ist[1]. Diese Büsten stellen die Porträts der Mitglieder der königlichen Familie der Luxemburger, darunter Karl IV., der ersten Bischöfe von Prag und der Architekten und Leiter des Baues dar und zeigen sämtlich die Schlichtheit und typische Bescheidenheit der angewandten Mittel, welche sich die böhmische Bildhauerkunst der Gotik in ihren ersten Anfängen aneignete.

Daß dieselben[2] wohl als Vorbilder für die sich später von fremden Elementen allmählich freimachende böhmische Plastik gelten können, geht daraus klar hervor, daß die Schieferfiguren in Charvatec und Ročov fast ganz gleiche Züge wie die Triforium-Büsten aufweisen. Dieselbe Einfachheit in der Anwendung der Mittel, die gleiche typische Formenstrenge, besonders der Häupter, ohne jedes realistische Beiwerk, die gleichen stilisierten Augenlider und -brauen und die gleiche streng symmetrische Anordnung des einfach ausgeführten Haares. Diese Zusammenhänge bestehen zwischen beiden Gruppen trotz der grundverschiedenen Aufgaben, die bei der Ausführung zu lösen waren — hier Porträtbildnisse, dort Idealstatuen von Heiligen.

Daß Peter Parler ebenfalls die vier Schieferfiguren ausgeführt hat, ist wohl nicht anzunehmen, denn in seiner Haupteigenschaft als Architekt dürfte es schwerlich in seinem Interesse gelegen haben, kleinere Aufträge, die nicht mit den Bauten, welche er selbst ausführte, zusammenhingen, aus der Ferne entgegenzunehmen. Hingegen dürfte er Bildwerke gelegentlich für Kirchen, deren Bau er selbst durchführte, geschaffen haben, da er ja auch Bildhauer war. Damit schließt sich die Beweiskette und allem Anschein nach stammen die vier Schieferfiguren von der Hand eines böhmischen Meisters[3]. Die schwäbische Schule war demnach augenscheinlich der Grundstein für das Gebäude der sich weiter entwickelnden böhmischen Sondergotik in der Plastik, die sich dann nach und nach einen immer selbständiger werdenden Stiltypus aneignete.

Wie lange sich bei Einzelwerken der stilisierte Stil der Monumentalplastik fremder Schulen in der böhmischen Bildhauerkunst behauptet und wie sich die realistische Auffassung aus derselben allmählich herausschält — in den meisten Fällen setzt dieser Übergang bereits hundert Jahre früher ein — zeigt der Kopf eines Toten, ein Relief aus Lindenholz ohne Bemalung (Abb. 4). Die Vermutung, daß es sich um ein Haus-

---

Kommission der böhm. Kais. Franz-Josephs-Akademie, Bd. IV, polit. Bez. Raudnitz, I. Teil, von Dr. Bohumil Matějka, Prag 1898, Abb. 66 u. 67, Bd. II obig. Topogr., polit. Bez. Laun, von Dr. B. M. 1897. Ich glaube, daß es sich dort, wo das Wort „Kunststein" in der Literatur gebraucht wird, um jenes, außerhalb Böhmen unbekannte Material handelt, das hierorts mit „opuka" bezeichnet wird und das mit Kalkschiefer zu identifizieren ist, welcher den „Weißen Berg" bei Prag bildet und dessen Ausläufer die Höhen von Strahov und des Laurenziberg sind. Die Stadt Prag wurde bis in die neueste Zeit aus diesem Material aufgebaut; letzteres wurde naturgemäß auch in der Plastik häufig verwendet. Ich verweise hier beispielsweise auf eine Pietà, abgebildet in Swarzenski, „Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz", Nr. 57, deren Provenienz Böhmen dort mit einem Fragezeichen versehen, nur zögernd angenommen wird. Hingegen fällt dort die Bezeichnung „Kunststein", welche die Ignoranz der Kunstwissenschaft diesem Material gegenüber verrät, auf. Diese Bezeichnung läßt indes auch hier mit Sicherheit auf ein aus Kalkschiefer (mit Kalkstein nicht zu verwechseln) hergestelltes böhmisches Werk schließen. In dieser Hinsicht dürfte die Provenienz solcher Werke in vielen Fällen sicherzustellen sein.

[1] Karl B. Mádl, „Die XXI Porträtbüsten im Triforium des St. Veitsdomes zu Prag", mit 21 Lichtdrucktafeln, Prag 1894.

[2] Auch die ebenfalls von schwäbischer, wenn nicht der gleichen Hand herrührenden Prager Brückenturmfiguren.

[3] Die Ročover Figuren wurden für den Hauptaltar des Klosters gestiftet; durch die Hussitenplünderung sind sie dann abhanden gekommen und wurden erst 1894 wieder gefunden und wieder hergestellt. Abb. der restaurierten Figuren im Werke „Tschechoslow. Ausstellung 1896" (in böhm. Sprache) S. 336. — Die alte Fassung ist nicht mehr vorhanden.

zeichen handle[1], mag berechtigt sein; daß das Relief den vom Rumpf getrennten Kopf eines Hingerichteten darstelle[1], ist jedoch nicht wahrscheinlich. Vielmehr läßt der Charakter der Darstellung auf eine Nachbildung des Kopfes eines auf dem Totenbett Liegenden schließen, welche die Angehörigen eines verstorbenen Hausbesitzers anfertigen lassen und als Gedenkzeichen, am Hause angebracht, verwendet haben dürften.

Das grob ausgeführte Haupt- und Barthaar zeigt noch die verschwindenden Merkmale der Stilisierung. Hingegen sind der genial eingekerbte Mund, die kantig aus der Linie des Stirnknochens hervortretende, scharf geschnittene Nase, die hervortretenden Backenknochen und die leblos zugesunkenen Augen, letztere immerhin noch stilisiert, in überzeugender Naturtreue, vollkommen realistisch wiedergegeben. Als Entstehungszeit möchte ich nicht den Anfang des 16., wie angegeben, sondern zumindest die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts feststellen.

Wie bereits dargetan, schwingt der energische Wille zur Entfaltung eigener Stilgestaltung namentlich in den Darstellungen der Pietà kräftig aus. Die Totenstarre des Leibes des Heilands wird durch eine eigenartige, neu beobachtete Steifheit hervorgehoben, der Leib selbst kommt in ein oft fast unnatürliches Größenverhältnis zur Gestalt Mariä, indem die Körperlänge um Vieles diejenige der sitzenden Mutter übersteigt, ein scharfer Kontrast zu dem oft ganz winzig kleinen, nicht selten über die Größe eines Kindes nicht hinausgehenden Christusleib der süddeutschen Schule. Bei den ersten böhmischen Vesperbildern liegt der Oberleib mit den Oberschenkeln in gerader, steifer, in sanfter Neigung schräg verlaufender Linie auf dem Schoß Mariä, während die Unterschenkel senkrecht herabhängen[2]. Bei den späteren Werken, wie es jenes der Prager Teinkirche, jetzt im Museum der Stadt Prag, ist, werden aus zwei bereits drei Richtungslinien des Körpers bemerkbar. Die erste, die des auf dem rechten Schenkel Mariä liegenden Rumpfes, die schräg sanft nach abwärts gegen die Mitte des Schoßes Mariä verläuft die zweite, die der eng zusammengeschlossenen, auf dem linken Schenkel Mariä ruhenden Oberschenkel, welche fast wagrecht verläuft und die dritte, die der Unterschenkel, die senkrecht nach abwärts hängen.

Der Faltenwurf der Gewänder wird reicher und die slawischen Gesichtszüge der um den Sohn trauernden Mutter, äußerst vielseitig im Ausdruck, geben dem Gesamtwerke eine eigene Note.

Es wurde ja schon früher vielfach die Vermutung ausgesprochen, daß der Ursprung dieser Vesperbilder überhaupt in Böhmen zu suchen sei. Und das nicht mit Unrecht. Denn vor allem war es in Böhmen üblich, die Vesperandacht zu Ehren der schmerzhaften Mutter Gottes abzuhalten und diesem Brauch steht wohl die Darstellung der Pietà am nächsten. Daraus erklärt sich übrigens auch die Bezeichnung „Vesperbild".

Eine der frühesten und zugleich der schönsten böhmischen Vespergruppen ist die der ehemaligen Sammlung Georg Schwarz. Die Haltung Mariä und deren Gesichtsausdruck spiegeln eine seltene, innere Abgeklärtheit und demutvolle Fügung ins Unabänderliche wieder. Hier kommt der typisch böhmische Charakter besonders deutlich zum Ausdruck[3].

Eine Kleinigkeit, so geringfügig sie auch scheinen möge, spricht hier für die böhmische

---

[1] V. V. Stech im bereits erwähnten Artikel.

[2] Diesen Typus zeigen z. B. die böhmische Vespergruppe aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. aus gebranntem Ton der ehem. Sammlung Georg Schwarz (Nr. 13 des Verst.-Kataloges Cassirer-Helbing 1917) und eine der ehem. Sammlung Johann Orth (Nr. 435 des Verst.-Kataloges Gebr. Heilbron 1912. Wird dort mit Unrecht als kölnisch, 16. Jahrh. bezeichnet).

[3] Fritz Goldschmidt bemerkt in seiner Beschreibung im erwähnten Katalog: „Der slawische Typus läßt eine Entstehung in den Ostseeprovinzen (?) wohl möglich erscheinen, doch ist eine böhmische Herkunft wahrscheinlicher, zumal man in Böhmen das Zentrum dieser sehr verbreiteten Vespergruppen vermutet hat. Man vgl. Semrau in „Schlesiens Vorzeit", N. F., IV, S. 71 ff. Stammt aus dem Kloster Contino im Sarrathal bei Riva." Wieder ein Beispiel für die Verbreitung böhmischer Werke in oft ganz entlegenen Ländern.

Abb. 1. Schieferfigur der hl. Karharina (Teilansicht).
Um 1380. Gesamthöhe 125 cm.
Pfarr- und Klosterkirche zu Rošov.

Abb. 2. Christus als Schmerzensmann.
Aus der Neustädter Rathauskapelle zu Prag.
1. Hälfte des 15. Jahrh. Museum der Stadt Prag.
Höhe 136 cm. Phot. Sigm. Reach.

Abb. 3.
Madonna aus der Kirche des hl. Haštal (Castulus) zu Prag. Anfang 15. Jahrh.
Höhe 74 cm. Museum der Stadt Prag.

Abb. 4.
Kopf eines Toten. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Höhe 31 cm. Museum der Stadt Prag.

Provenienz mit. Bei den Werken dieses Landes findet sich nämlich ausnehmend häufig eine ganz charakteristische Behandlung des Haupt- und Barthaares. Diese besteht darin, daß die Anordnung der mehr oder weniger gelockten Haarsträhne eine ausgesprochen symmetrische ist; ganz deutlich ist dieselbe bei der in meinem ersten Aufsatz bereits erwähnten Maria einer Verkündigung in Frankfurter Privatbesitz zu beobachten. Wenn man die Rückseite derselben betrachtet[1], so fällt diese Anordnung sofort ins Auge. Das herrliche, jungfräuliche Haar gleitet, voll aufgelöst, in zierlichen Ringellöckchen den Rücken herab. Und diese Locken sind so auffallend symmetrisch angeordnet, und zwar mit solcher absichtlichen Sorgfalt, daß die die beiden Partien trennende Linie sofort zu finden ist. Diese Anordnung kehrt bei dem Barthaar des toten Heilands der Schwarzschen Pietà und auch bei vielen, selbst im realistischen Stil bereits weit fortgeschrittenen, böhmischen Werken der Gotik wieder.

Vom Wege etwas abweichend, sei hier eine noch krassere Eigenart in der Ausführung des Haares erwähnt, die einer der Kunstgeschichte weit geläufigeren Schule, insbesondere der ihres Meisters — Michael Pacher —. Man nehme nur als Beispiel die Maria aus der Krönung vom Wolfganger Altar[2]. Wie eigenartig ist da die Behandlung des langen Haares in seiner geradezu wilden Schönheit! Die strahlenförmig auseinander strömenden, langen Haarsträhne fließen, sich wild kräuselnd, schraubwellenförmig, wie dicht gedrängte, knorrenartige Schlingpflanzenschäftchen am Rücken und an den Schultern herab. Und diese Eigenart Pachers, die bei der Madonna vom Grieser Altar[3] schon wesentlich dezenter wird, stelle ich jener der böhmischen Richtung gegenüber, um zu zeigen, wie wichtig oft derartige Beobachtungen für die Bestimmung der Provenienz eines Werkes werden können.

Die Vespergruppe aus der Prager Teinkirche, jetzt im Museum der Stadt Prag, deren Reproduktion ich vorderhand leider nicht bringen kann[4], ist ein Werk voll monumentaler Wucht. Diese Wirkung wird offenbar durch die Absicht hervorgerufen, die Gruppe nicht als Geschehnis, sondern mehr als Mahnung an die Leiden und den Kreuzestod Christi als Erlösungswerk, darzustellen. Maria erscheint hier also als Mittlerin, nicht als die in Schmerz aufgelöste, klagende Mutter, indem sie den auf ihrem Schoß ruhenden, bis auf die Rippen abgezehrten, armen Leichnam des Sohnes der sündigen Menschheit zeigt. Die gerade, aufrechtsitzende Haltung verleiht dem Werke einen streng monumentalen Charakter, der noch durch die schweren Falten, insbesondere die tief im Bogen ausholenden Schüsselfalten, welche über die Knie beiderseits in mächtige Längsfalten überfließen, betont wird. Mit dem sinnenden, in sich gekehrten, dem Beschauer zugewandten mystischen Gesichtsausdruck Mariä hat der Meister seine Absicht nur unterstrichen; ergreifend ist das innere, leise Wehklagen, daß trotzdem durchzusickern scheint, eine rein menschliche Regung, die sich der Meister offenbar nicht versagen wollte. Ein Werk voll hinreißender, packender Wirkung![5]

Die Gruppe wurde, wie mir Herr Direktor Dr. F. X. Harlas berichtet, vor Jahren, als er noch Assistent war, auf seine Veranlassung aus dem Stiegenhaus des Pfarramtes der Teinkirche ins städtische Museum übergeführt. Der liebenswürdige Museumsleiter schilderte mir in seiner launischen, urwüchsigen Art, die freudige Überraschung, die er seinem nun verewigten Chef bereitete, als er dem erst über die „scheußliche" Skulptur ganz entsetzten Vorgesetzten, die von dem greulichen, neuzeitlichen Farbanstrich und den ebensolchen, geschmacklosen Zutaten gänzlich gesäuberte Gruppe in ihrer ursprünglichen, wuchtigen Pracht vorführte.

---

[1] Abb. 47 in Swarzenski, „Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz", Bd. I. 1921.

[2] Abb. 3 bei Hans Tietze, „Michael Pacher und sein Kreis", Bd. 4 der erwähnten Bibliothek der Kunstgeschichte.

[3] Abb. 13 des obigen Bändchens.

[4] Mißlungene Reproduktion in Kamill Novotny: „Die Kirche zu Maria-Tein" (böhm.).

[5] Eine ausführliche Behandlung der „böhmischen" Vesperbilder wird derzeit von Otto Reichl vorbereitet.

Wie unzutreffend oft die in der Literatur, namentlich der tschechischen, bei Besprechung böhmischer Bildhauerwerke vertretene Anschauung ist über einen „monumentalen" und „realistischen" Stil, beziehungsweise die Feststellung des Überganges des einen zum andern, ohne Rücksicht darauf, daß dieser Übergang an keinen nur annähernd bestimmbaren Zeitpunkt gebunden sein kann, beweist der Christus als Schmerzensmann aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 2). Der sogenannte realistische Stil hat also, nach diesem Werke zu schließen, bereits um 100 Jahre früher angesetzt, als bisher angenommen wurde, indem man offenbar nur eine bestimmte Gruppe von Werken berücksichtigte; was würden uns erst die vielen, nicht mehr vorhandenen, und noch nicht bekannten Werke der böhmischen Gotik in dieser Hinsicht für Überraschungen bringen!

Der Stil eines Werkes und insbesondere der Misch-Stil, hängen vielmehr von jeder einzelnen Künstlerpersönlichkeit ab, als von der Zeit[1]. Eben daraus geht ja der starke, ungemein vielseitige persönliche Charakter der Kunst dieses Volkes hervor.

Der Schmerzensmann im städtischen Museum zu Prag ist unbestreitbar ein Werk größerer künstlerischer Bedeutung, als jener von Erich Wiese im Heft 13 des „Cicerone" 1922 (Abb. auf Tafel) beschriebene, in der Dorotheenkirche zu Breslau. Die unnatürliche Schürzung des Überwurfes in wohlgeordneten Falten — die auch Wiese erwähnt — und die eigentümliche, gesuchte Art des Hinweisens auf die Seitenwunde stören die Gesamtwirkung empfindlich, wenn die Hauptaufgabe derselben, durch das Vorzeigen der Stigmata an das Erlösungswerk zu gemahnen, in Betracht gezogen wird. Diese merkwürdig berührende Geste wird in ihrer Unnatürlichkeit noch durch das eigentümliche Schweben, in der sich die Gestalt befindet und das durch die gleich schräg gestellten Beine (das linke, welches Standbein sein sollte und das rechte vorgestreckte) hervorgerufen wird, unterstützt. Das Standbein berührt augenscheinlich nicht einmal mit der ganzen Fußsohle den Erdboden. Es ist geradezu unerklärlich, wie die beiden Beine, derart gestellt, den Körper mit seinem ganzen Gewichte aufrecht erhalten können. Man kann sich nur schwer damit abfinden, daß die so anmutige Madonna, das ebenfalls in der Breslauer Dorotheenkirche stehende Gegenstück, dem gleichen Meister zugeschrieben wurde. Jedenfalls ist dieses Werk mit der lieblichen, ganz böhmischen Neigung des Kopfes und seiner feinen, eleganten Wesensart, eine weit größere Leistung.

Anders liegt es bei dem Schmerzensmann des Prager Stadtmuseums. Der steht aufrecht auf ein wenig auseinander gespreizten Beinen und nichts ist natürlicher, als daß Christus mit emporgehaltenen Unterarmen auch beide innere Handflächen mit den Stigmati vorzeigt. Durch diese Stellung wird die Aufgabe der Darstellung zweifellos richtiger gelöst. Mit etwas nach links geneigtem Kopfe, den schmerzvollen Zügen im Antlitz, der Leib blutüberströmt, durch die unermeßlichen Leiden bis auf die Knochen abgezehrt, nur so könnte sich der Heiland der sündigen Menschheit zeigen wollen: „Seht, so habe ich gelitten, um euch zu erlösen!"

Indes wirkt die Figur in ihrer Gestaltung und Ausführung nichts weniger als ungraziös. Der Oberkörper, ein wenig seitlich nach rückwärts gebogen, sitzt schön und richtig in den Hüften, die emporgehaltenen Hände mit ihren weich gegliederten, leicht erhobenen Fingern, strömen förmlich im Verein mit dem Blick der Augen und dem leicht geöffneten Mund die aufopfernde Menschenliebe des Erlösers aus.

Schon durch die Stellung bedingt, hat der Meister dieses Werkes den Vorteil gehabt, einer ablenkenden unnatürlichen Schürzung eines Bekleidungsstoffes aus dem Wege gehen zu können[2]. Er hatte Gelegenheit, sein ganzes Leistungsvermögen, in die Ge-

[1] Das „Monumentale" behauptet sich, was an einigen Beispielen festzustellen ist, noch in seinem Übergang zum „Realistischen" ein volles Jahrhundert hindurch.

[2] Trotzdem ist bei genauer Beobachtung eine etwas gesuchte, zurecht gezupfte Ordnung des Schurzes zu bemerken. Es macht ganz den Eindruck, als ob die böhmische Schule diese Eigenart

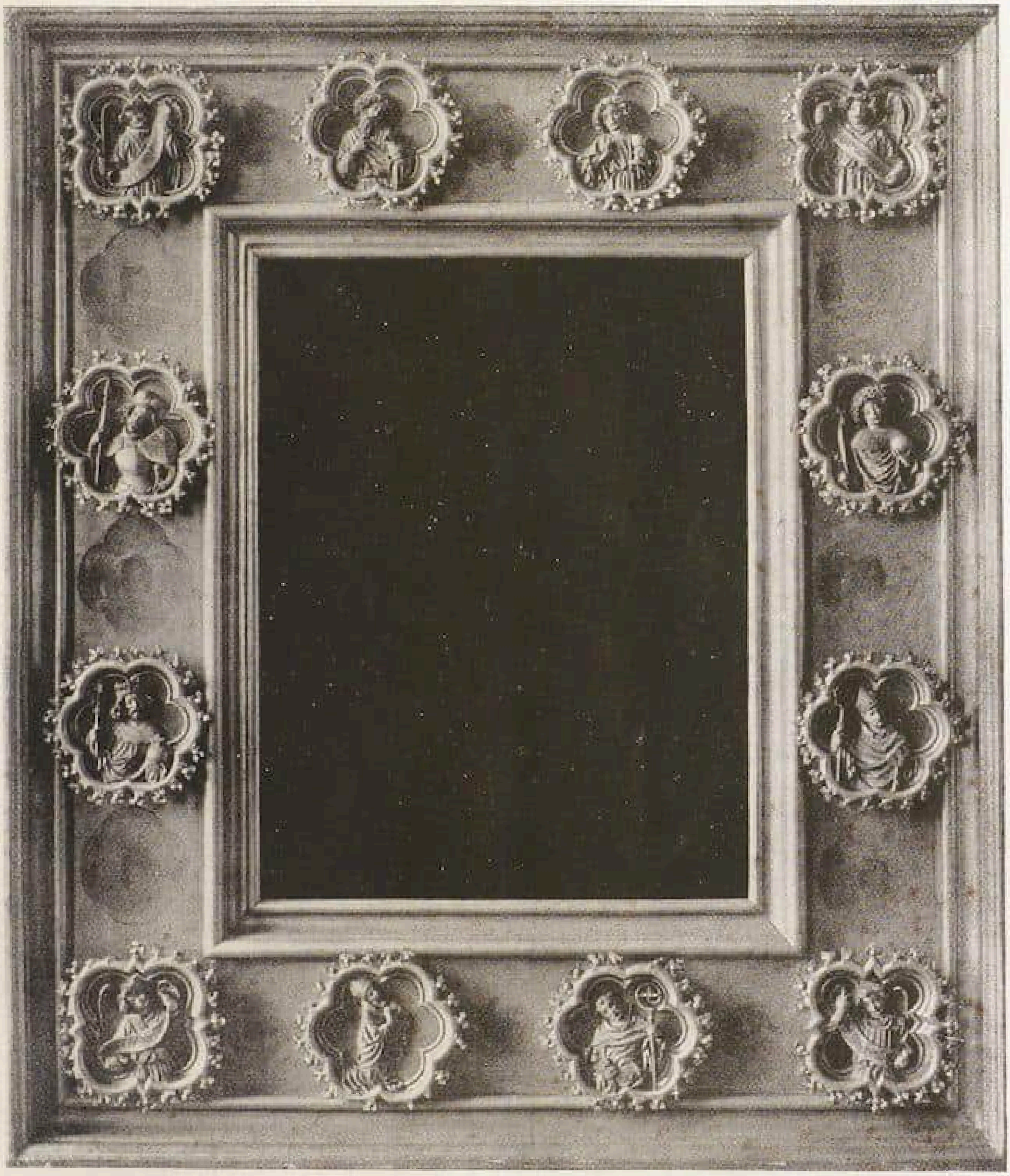


Abb. 5.
Rahmen mit den Bildnissen der böhmischen Patrone. Mitte des 15. Jahrhunderts.
Lindenholz 89×77 cm.
Museum der Stadt Prag.

Abb. 6.
Vier Apoſtel einer Gruppe Chriſti mit den zwölf Apoſteln.
Um 1490. Höhe 51 cm.

Abb. 7.
Rücken- und Seitenanſicht der vier Apoſtel.

Leihgabe des Muſeums der Stadt Prag im National-Muſeum.

staltung des nackten Leibes, in den Ausdruck des Gesamten zu legen. Und die beabsichtigte Wirkung wird dieses Werk sicherlich auf jeden zart- und menschlich fühlenden Menschen ausüben[1].

* * *

In die Gruppe, welcher die Thorner Madonna in erster Reihe vorsteht, gehört die Madonna aus der Kirche des hl. Haštal zu Prag (Abb. 3). Der in den Hüften seitlich nach links vorgebogene Unterkörper, im Verein mit der Haltung der rechten Hand und der an derselben herabfallenden, schweren Faltengruppe, sind wesentlich verwandte Merkmale, Imponierend ist die meisterhaft durchgeführte Drapierung in verblüffend natürlich wiedergegebenen Schüssel- und Längsfalten des schweren Gewandstoffes. Das Jesukindlein wirkt in der Bewegung wohl etwas gezwungen und eckig. Bedauerlicherweise ist das Werk mit greller, neuzeitlicher Bemalung versehen, welche namentlich den Gesichtsausdruck durch ganz falsch und naiv angebrachte Pupillen entstellt.

Es wurde häufig die Behauptung aufgestellt, daß der „zierlich weiche, in Faltenfluß schwelgende Stil am Mittelrhein zu Hause sei"[2]. Meiner Ansicht nach ist dem nicht so. Vielmehr dürfte dieser Stil von Böhmen aus auf die süddeutsche Schule übergegangen sein, denn die frühe Madonna der Thorner Johanneskirche, deren böhmische Herkunft nunmehr als sichergestellt erscheint und in deren Gruppe auch die Madonna des Prager Stadt-Museums einzureihen ist, weist diesen Stil bereits deutlich auf. Wenn nun Werke im übrigen etwa mittelrheinischen Typus zeigen, so ist dies nur ein Beweis für die Einbürgerung des böhmischen, weichen, üppig zierlichen, reichfaltigen Drapierungsstils in Deutschland.

Als Beleg für diese Stilentlehnung diene beispielsweise eine Madonna in Feichten[3]. Die Bewegung des Kindes, dessen Gesichtstypus und derjenige Mariä und die eigenartige Neigung des Kopfes der Madonna sprechen deutlich genug für die deutsche Herkunft. Aber der Stil der Gewandung zeigt deutliche Anklänge an den böhmischen, besonders die am linken Unterarm, seitlich unter dem Kinde herabwallende Faltengruppe, die sich aus dem langen, herabfallenden Ende des Überwurfes entwickelt. Daß dieser Stil nur ein entlehnter ist, bestätigt die Abweichung vom böhmischen, welche darin besteht, daß der Überwurf mit einer langen, tiefhängenden Schüsselfalte beginnend, in mächtigen, großen Bogen-Falten, den Körper weit ausholend umfließt, so

---

mit Vorliebe betonen wolle; doch mag dieselbe wohl häufig den Gesamteindruck auf Kosten der beabsichtigten Wirkung ungünstiger gestalten, wie dies bei dem Breslauer Schmerzensmann in starkem Maße der Fall ist. Auch bei dem Prager Schmerzensmann macht sich die für böhmische Bildwerke typische seitliche Drapierung mit ihren kurzen, kaskadenartig fallenden Röhrenfalten deutlich bemerkbar.

[1] Eine 1511, also um 100 Jahre später entstandene, in der Darstellung interessante Lindenholzfigur des „Ecce homo" befindet sich im Dom (St. Barbarakirche) zu Kuttenberg ([bezeichnet HE.] Abb. in Zdenek Wirth: „Kutná Hora", Prag 1912), ein Beispiel für den einmal von einem deutschen Kunstgelehrten geistreich mit „Rokoko der Gotik" bezeichneten Stil, welcher namentlich durch eine zierliche Pose, ohne jeden Ausdruck des Schmerzes und die mächtig flatternden, langen Enden des Schurzes um die Lenden hervorgerufen wird. Es ist jedoch möglich, daß dieser Stil erst durch die im Jahre 1610 vorgenommene Restaurierung diesem Werke zu eigen wurde und so die ursprünglichen „gotischeren" Formen verdrängte. Vielleicht ist dies übrigens auch bei anderen Werken der Fall, die solch krasse Gegensätze aufzuweisen haben.

Es gereicht mir zur besonderen Genugtuung, Herrn Dr. Erich Wiese, welcher anläßlich seiner genannten Publikation bemerkte, es seien „bisher keine Bildwerke des Schmerzensmannes aus Böhmen bekannt geworden, die sich unmittelbar zum Vergleich heranziehen ließen", auf diese beiden Werke aufmerksam machen zu können. Auch im Altstädter Rathaus steht im Sitzungssaal des Stadtrates ein Schmerzensmann, der ganz ähnlich dem im Stadtmuseum und aus der gleichen Zeit, offenbar von der Hand eines und desselben Meisters herrühren dürfte, der höchstwahrscheinlich die beiden Werke für die beiden Prager Rathäuser ausführte.

[2] Back in „Mittelalterliche Kunst", Frankfurt a. M. 1910.

[3] Abbildung zum Aufsatz Max Semraus in „Schlesiens Vorzeit", VII. Band, II. Hälfte, Selbstverlag des schles. Altertums-Vereins, Breslau 1919.

daß das Gesamtwerk eine stattliche Breite erhält. Bei böhmischen Werken habe ich diese Ausführungsart des Überwurfes noch nicht beachtet. Denn hier wurde überall sichtlich das ruhige, sanfte Fließen in der reichen Stoffdrapierung vorgezogen; das Gewand umhüllt den Leib, in den meisten Fällen sich eng an dessen Formen anschmiegend, so daß der Meister die Gelegenheit wahrnehmen konnte, sein Ausdrucksvermögen auch in den weichen Körperformen frei und zügellos austönen zu lassen.

Ein in seinen Einzelheiten einzig in seiner Art dastehendes Werk der gotischen Schnitzkunst Böhmens ist der Rahmen mit den Bildnissen der böhmischen Patrone aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 5). Ein seltenes Beispiel des nationalen Stiles, nicht nur in der Darstellung der Patrone des Landes im engen Sinne, sondern auch in der weichen, ausdrucksvollen, mit unendlichem Zartgefühl und liebevoll künstlerischer Sorgfalt durchgeführten, fleißigen Arbeit. Die mit ungewöhnlicher Weichheit und Lebendigkeit ausgestatteten Hochreliefs, welche vierpaßförmig von profilierten und mit gotischen Krabben besetzten, halbrunden, mit Pfeilspitzen verbundenen Bögen umrahmt werden, stellen in Halbfiguren dar[1]):

1) Engel, ein Schriftband haltend, auf welchem in gotischen Lettern: „Regina coeli letare alleluja" (Anfang der marianisch. Antifone), 2) Der heilige Johannes der Täufer, 3) Der heilige Johannes der Evangelist, 4) Engel mit Schriftband, auf welchem die Worte: „Quia quem monuisti portare alleluja", 5) Der heilige Veit, 6) Der heilige Adalbert, 7) Engel mit Schriftband (Schrift unleserlich), 8) Der heilige Prokop, 9) Der Donator mit Mitra und erzbischöflicher Pallia, 10) Engel, auf dem Schriftband: „Resurrexit sicut dixit alleluja", 11) Der heilige Sigismund mit Reichsapfel und Zepter, 12) Der heilige Wenzel in Rüstung und mit Lanze.

Die Vergoldung der Gewänder und die Polychromie auf den Fleischteilen sind zeitgemäß, ein Umstand, der nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Denn auf solch kleinen Flächen kann ein Fehlen der alten Fassung die Gesamtwirkung wesentlich herabmindern.

Die Verteilung der Halbfiguren auf dem Rahmen erinnert lebhaft an die gleiche Gepflogenheit der böhmischen Tafelmalerei der Gotik, welche ähnlich dem zusammenhängenden, aus Rahmen und Tafel gebildetem Ganzen der frühen, überaus lieblichen Madonnenbilder einen eigenen Reiz verleiht[2].

Um die Wende des 15. Jahrhunderts scheint sich eine größere Bewegtheit der Gestalten bei einzelnen Werken der böhmischen Plastik bemerkbar zu machen. Die im Festhalten eines Bewegungsmomentes, im malerischen Sinne bildhaft dargestellte Gruppe von vier Aposteln (Abb. 6 u. 7) zeigt in der lebhaften Gestikulation der debattierenden Gestalten ein seltenes Ausdrucksvermögen. Dasselbe läßt sich in solchem Maße bei den noch zum geringen Teile erhalten gebliebenen gotischen Werken nicht allzu häufig feststellen. Solcher Art stellt daher diese Gruppe gewissermaßen ein Unikum unter den böhmischen Schöpfungen der gotischen Bildhauerkunst dar.

Ganz eigenartig und dadurch für die Geschichte der Plastik nicht weniger interessant, ist die Behandlung der Gewänder. Die breit und genial wiedergegebene Faltenentwicklung des bewegten, schweren Stoffes wirkt fast impressionistisch. Ganz drastisch tritt dieser Charakter, der wohl in seinem der Zeit weit vorauseilenden Stil, als nahezu klassisch bezeichnet werden kann, in der korkzieherartigen, seitlichen Drapierung der Gewandung des vorne, rechts vom Beschauer stehenden Apostels hervor (Abb. 7).

[1] Von der linken Ecke mit der oberen Reihe beginnend, um den Rahmen herum fortlaufend.

[2] Vgl. Abb. Nr. 136 des Kataloges der Staatsgalerie „Rudolfinum" in Prag (1912). — Nach V. V. Štech bezeichnet K. B. Mádl die Entstehungszeit des Rahmens mit dem Ende des 14. Jahrhunderts. Ersterer bemerkt jedoch ganz richtig, daß dieser Annahme die „zu malerische Weichheit der Reliefs und die illusionistische Behandlung der Einzelheiten" widerspricht und auf eine spätere Entstehungszeit schließen läßt. Unter anderen Dr. F. X. Harlas in Časopis př. St. čes. (deutsch: Zeitschrift der Freunde böhm. Altertümer) XIV, 1906, S. 66.

Nach den Gesichtstypen zu schließen, stellt der vorne, rechts Stehende den heiligen Petrus und der hinter dem vorderen, links Stehende den heiligen Paulus (mit etwas geneigtem Kopfe) dar. Nach V. V. Štech ist die Gruppe wahrscheinlich ein restlicher Teil einer dreigliedrigen Gruppe „Christus und die zwölf Apostel" und zeigt noch Reste alter Fassung auf Kreidegrund. Sie stammt aus dem Minoritenkloster in Pilsen[1]).

Die meisten der hier und in meinem ersten Kapitel besprochenen, nebst der noch in den folgenden Fortsetzungen zu behandelnden Werke, sind in der tschechischen Literatur beschrieben und abgebildet. So beschreibt auch V. V. Štech in seinem bereits erwähnten Artikel im Bericht für 1912 die Bildwerke im Stadtmuseum und behandelt eingangs die böhmische Bildhauerkunst der Gotik im allgemeinen. Die neuere kunstgeschichtliche Forschung, welche hauptsächlich auf dem Gebiete dieser „neu entdeckten" Provinz eine ganz neue Ära eröffnet[2], läßt jedoch inzwischen vieles der damaligen Anschauungen, deren Auditorium übrigens, wie überall, auf einen ganz kleinen Kreis beschränkt war, als veraltet erscheinen.

Das in den neunziger Jahren bis 1921 von der Archäologischen Kommission der böhmischen Akademie in 42 Bänden herausgegebene und in Fortsetzung befindliche Denkmalswerk[3] ist insofern eine lobenswerte Leistung, als diese fleißige Arbeit, eingeteilt in die politischen Bezirke Böhmens (je ein Band), uns eine genaue Aufstellung der noch vorhandenen Denkmale und somit eine selten klare Übersicht derselben liefert. Unter der neuen Literatur sei Zdenek Wirt „Umělecké poklady Čech" (deutsch: Kunstschätze Böhmens) lobend hervorgehoben[4].

Wenn man diese Literatur durchgeht, kommt erst so recht zum Bewußtsein, wie blutwenig im Grunde genommen, beispielsweise an Bildwerken der Frühgotik, in Böhmen noch erhalten geblieben ist.

Die schier unmenschliche Zerstörungswut der Hussiten hat in den Jahren 1418 bis in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts alles an kirchlicher Kunst vernichtet, was in ihre Klauen kam. So wurde beispielsweise das 1342 gegründete Kloster der Karthäuser bei Prag im Jahre 1419 binnen wenigen Stunden dem Erdboden gleich gemacht.

Die böhmische katholische Monatsschrift „Sv. Vojtěch" („St. Adalbert") v. 1. Juli d. J. zählt über 110 von den Hussiten verübte Zerstörungen und Brandschatzungen von Kirchen, Klöstern und Burgen in Böhmen während der Jahre 1419 bis 1431 auf und bemerkt, daß die Statistik nur eine unvollständige sei, da nur solche Fälle angeführt werden konnten, die sich an Hand von historischen Schriften u. dgl. feststellen ließen. Unter anderen wird dort auch die Brandschatzung und Vernichtung des Augustinerklosters in Ročov (1424) erwähnt, in dessen Kirche sich auch die Kalkschieferfiguren der hl. Katharina (Abb. 1) und der hl. Barbara befanden[5].

Eines der wenigen Denkmale der Gotik, die mit den dort befindlichen Werken mittelalterlicher Kunst verschont blieben und welche wir heute noch bewundern

---

[1] Abgebildet in „Umělecký Měsíčník" (Kunstmonatsschrift) Jahrgang I, 1912 und im Bericht des Kurat. des Mus. der Stadt Prag für 1912.

[2] Soweit bei diesem „Stiefkind" der Kunstgeschichte noch davon die Rede sein kann.

[3] Auch teilweise in deutscher Sprache erschienen.

[4] Bisher 2 Bände erschienen. Verlag Stenc, Prag. Text in böhmischer und französischer Sprache, mit zahlreichen Tafelabb.

[5] Daß diese Sekte ihre niedrige Gesinnung heute noch zur Schau trägt, beweisen einige, aller Kultur Hohn sprechenden Zerstörungen von auf öffentlichen Plätzen stehenden Heiligenstatuen. So wurde die Mariensäule aus der Barockzeit auf dem Altstädter Ring in Prag am 3. November 1918 von Anhängern der tschechoslow. Kirche (Hussiten) vollkommen vernichtet. Nur ein ungemein anmutiges, kleines, gotisches Tafelbild der Madonna mit dem Kinde, das sich an dieser Säule befand, konnte vom Untergang gerettet werden; dasselbe wird nun, quasi als Erinnerung an diese Schandtat, in der gegenüberliegenden Teinkirche, auf einem Altar untergebracht, bewahrt. — Selbst die Barockstatuen von Heiligen, darunter die des hl. Joh. v. Nepomuk und Werke des in Prag tätig gewesenen Tirolers Mathias Braun, auf der alten Prager Karlsbrücke, scheinen in letzter Zeit die Vernichtungsgelüste dieser Fanatiker geweckt zu haben.

können, ist der Kuttenberger Dom (St. Barbara-Kirche)[1], der seine Erhaltung nur dem Umstande zu verdanken hat, daß dort der Angriff der Hussiten siegreich abgeschlagen wurde.

* * *

Zum Schlusse sei noch bemerkt, daß die vorher und hier beschriebenen und reproduzierten und später noch zu bringenden gotischen Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst, zum erstenmal im Auslande veröffentlicht und durch die Publikation im „Cicerone" der weiteren, eingehenderen Forschung zugänglich gemacht werden.

Meine Arbeit, die ich nach bester Möglichkeit fortzusetzen gedenke, soll nur als Anregung betrachtet werden und mein Bemühen wird reichlich belohnt sein, wenn es zur Erschließung einer noch im Dunkeln stehenden Kunstprovinz beitragen würde; zur wohlverdienten, fachmäßigen Würdigung des Kunstzweiges eines Landes, der uns in seinen zum Teil noch erhaltenen gotischen Werken, solche Idyllen voll Urwüchsigkeit, Schönheit und edler Schaffensfreude überliefert hat.

* * *

Die Photos der im Besitz des Museums der Stadt Prag befindlichen Werke wurden mir nebst näheren Angaben über Provenienz usw. von der Verwaltung des Museums in liebenswürdigster und zuvorkommendster Weise zur Verfügung gestellt; ich spreche hierfür an dieser Stelle der genannten Leitung meinen verbindlichsten Dank aus.

Aus Raummangel kann ich das gesamte, mir gegenwärtig zur Verfügung stehende Material nicht in einem Heft des „Cicerone" voll ausnützen und muß mich daher bescheiden, demnächst einen dritten Teil folgen zu lassen.

Neue Bilder von Georg Schrimpf

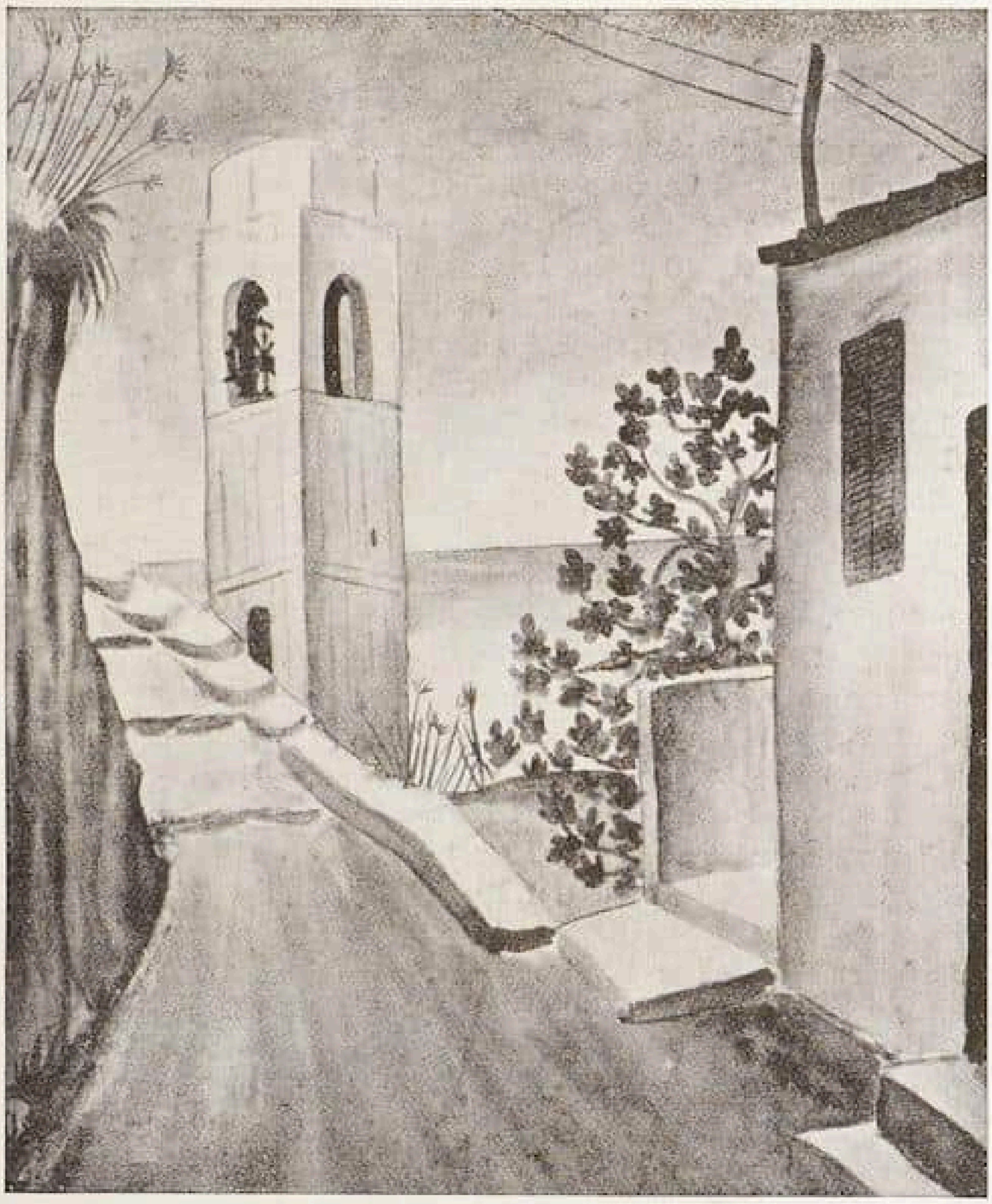
Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von OSKAR MARIA GRAF*

Die größte Kunst war immer die, das Einfachste, Naheliegendste, Alltägliche als Sinnbild aus sich herauszugestalten, dessen unsichtbares Wesen so kristallklar sichtbar in einem Werke darzustellen, daß der Nächste und der Fernste vom ersten Atemzug an aus dem Gestalteten eine tausendmal geahnte Antwort auf eine Frage herauszuempfinden vermag. Daß — um es noch deutlicher zu sagen — die Zeit, die sonstig zu vergehen pflegt, wenn man sich über etwas klar werden will, vor dem Kunstwerk auf einmal wie weggelöscht ist, daß man plötzlich in der Helle eines ewigen Gleichnisses steht, am Ursprung des Unerklärlichen sich befindet und Erklärung erhält, begreift —: Hier hat einer keine Umwege mehr gemacht. Hier hat einer das Bekannteste, Vertrauteste in die Form einer endgültigen, einmaligen Wirklichkeit gebracht.

Die Werke Georg Schrimpfs sind alle aus einem solchen Wollen heraus entstanden. Sie sind in dieser Hinsicht Verwirklichungen. Ein Mensch, der auf eine bündige Frage eine ebenso präzise Antwort gibt, und dieser Maler, sie beide haben — zutiefst betrachtet — die gleiche seelische Grundierung —: Das gleichsam logische Gefühl für das Wesentliche, für die Sache. Für beide gibt es im Grunde keine Zeit, die zwischen ihnen und dem lagert, worauf es ihnen ankommt. Deshalb überzeugen sie, erhellen sie, sind sie wahr.

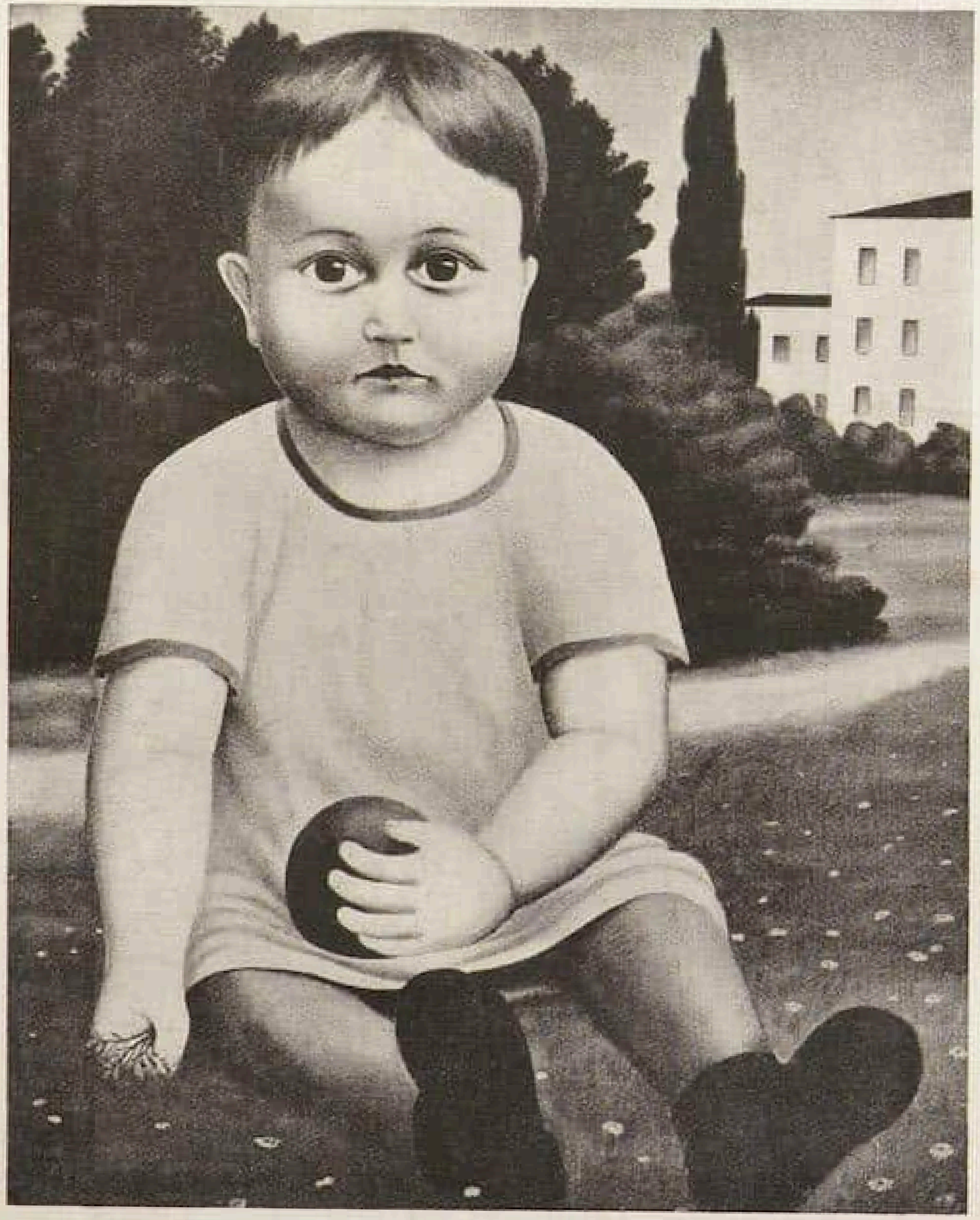
Die Zeit, da Kunst eine Art Rätselaufgeben für geistige Jongleure war, hat aufgehört. Die Wege verbreitern sich.

[1] Zdenek Wirth bringt in seinem Buch „Kutná Hora" (Kuttenberg), Verlag „Nová Edice", Prag 1912 (in deutscher und böhmischer Sprache), einige in diesem Dome befindliche, schöne Werke der gotischen Malerei (Fresken und Tafelbilder) und Bildhauerkunst.



Georg Schrimpf. Celle (Ligure). Aquarell. 1922. Privatbesitz.

Georg Schrimpf. Schlafendes Mädchen. Ölgemälde. 1921. Privatbesitz.



Georg Schrimpf. Kinderbildnis. Ölgemälde. 1922. Privatbesitz.

Georg Schrimpf. Mittagsrast. Ölgemälde. 1922. Privatbesitz.

Es mag banal klingen und tauſendmal ſchon geſagt ſein. Mit allem Nachdruck ſei es hier wiederholt: Wir wollen nicht mehr denken vor der Kunſt — wir verlangen nach dem, was ſie von ewig her war, nämlich —: Klang, Sprache und Bild des Unausſprechlichen in uns.

In der kärglichen Reihe derjenigen, die heute nach ſolcher Klarheit trachten, ſteht Georg Schrimpf als einer der Erſten.

Man kann Schrimpfs Ölbilder in drei Arten einteilen und es iſt wichtig, ſie, obwohl ſie oft in die gleiche Zeit fallen, geſondert zu betrachten. — Die Frühwerke bewegen ſich faſt durchwegs im Stark-Ornamentalen. Die Kontur iſt das Vorherrſchende. Ganz ſtarke, ungebrochene Farben ſind da. Keine Differenzierung faſt. Meiſtens ſind es Frauen, Gebärende, ganze Gruppen, zwiſchen Bäumen, unter einer hügelumrahmten Sonne, um einen runden See. (Wie von einem ganz anderen ſind daneben Aquarelle, die munter und beinahe kalligraphiſch Tanzende darſtellen oder Akte voll hymniſcher Rhythmik.) Durch die Geſamtzahl der erſten Ölbilder bis herauf zum ſpäten Fragment „Geburt“ fließt laſtende Düſterheit. Furchtbar blicken dieſe großen Augen, aufgeriſſen, wehrlos aus lethargiſchen Geſichtern. Schultern hängen in mutterhafter Schwere. Dieſe Beſonderheiten wachſen zuletzt vollkommen ins Freskale. Die „Geburt“ iſt reinſter Ausdruck ſolcher Stimmung, ſtrömt eine grauenhafte Hilfloſigkeit aus und erſtarrt in ſich ſelbſt. Während in einigen der Frühwerke noch eine läſſige Bewegung lebt, vermittelt dieſes Bild den Eindruck vollkommener Schemenhaftigkeit. Es iſt, als klebten die Geſtalten im Raum. Erſt viel ſpäter hat der Maler gefeſtigter dieſes Streben noch einmal aufgenommen und uns in einigen Fresken blühende Verwirklichungen geſchenkt. Erinnert ſei nur an das große Wandbild in der Halle der „Farbe“ der Deutſchen Gewerbeſchau, München 1922.

Bis 1917 wiederholen ſich flächig gehaltene, ſcharfkonturierte Bilder. „Stadt“ iſt die letzte Station dieſer farbarmen, düſteren Reihe. Eine „kleine Stadt“ aus dem gleichen Jahre wendet ſich bereits ins Baumäßige. Die „Rehe“ haben ſchon den Jubel des Plaſtiſchen. Auch klingt ſtärkeres farbliches Zugreifen aus dieſem Werk.

Die freskale Zielſetzung der Frühwerke verliert ſich erſt in den darauffolgenden „Mädchen mit Katze“, im „Wunder“ und in den „Muſizierenden“. Die Aquarelle aus dieſer Periode ſind ausgeglichen. In ihnen kündigt ſich das bewußte Betonen des Plaſtiſchen bereits völlig an. Die Farbe wird munterer, heller.

Der eigentliche Aufſtieg, die ganze Entfaltung Schrimpfs aber ſetzt erſt 1918 ein. Da ſteht das große Madonnenbild „Beſuch beim Kinde“, fromm, klar und geſchloſſen. Eine breit ausladende Kompoſition „Stillende Mutter“ hat noch das Unentſchloſſene des Verſuchens. Erſt das wundervoll-innige „Bild zu einem Grabmal“, das der Maler für das Grabdenkmal ſeiner verſtorbenen erſten Frau (Maria Uhden) malte, haucht Vollendung. Nun hat der Suchende endlich Sicherheit. Werk auf Werk entſteht. Die ganze ſachliche Schlichtheit, das Zwingende dekorativen Aufbauens, eine tiefere Farbe brechen durch in den Bildniſſen „Maria Uhden“, „Selbſtporträt I“ und im Bildnis „O. M. Graf“.

Was man von Anfang an erwartete und erhoffte, nämlich, daß die Starrheit, die noch hin und wieder an die allerfrüheſten Werke gemahnt — einmal gebrochen — zum Stil dieſes Geſtaltens würde, bewahrheitet ſich nun. Das Jahr 1920 bringt die Entſcheidung. Das große Bild „Die Erzähler“ mit der auffälligen Farbennuancierung, ein „Zweites Selbſtporträt“ ſtehen an dieſer Grenzſcheide. Die elegiſche „Frau am Waſſer“ iſt noch einmal ganz (faſt zu ſtark) ins Dekorative gewendet. Noch ſcheint es, als ſchwanke der Maler. Die karge, in einem ſeltſamen Sinn wahre „Näherin“ und „Wilde Pferde“ haben noch Leeren. Erſt das einzige „Stilleben“ dieſes Malers zeigt deutlich den neuen Weg. Es gibt aus dem reichen Aquarellſchatz dieſer Periode ein Blatt, das alles, was dieſes Malertum an Zauberiſchem ausbreiten kann, in ſich ſchließt. „Ausſicht“ heißt es. Hier iſt bereits jene ſeltſame Idyllik, die dem ganzen ſpäteren Werk die Bedeutung gibt.

Wer etwa ein „Mädchen mit Hund", das Bild „Mutter mit Kind auf dem Balkon" und jenes landschaftsfromme Bild „Kinder mit Vogel" ansieht, weiß, daß wir in diesem Maler den großen Idylliker der Jetztzeit haben. Es ist wie ein Kreis, der sich immer wieder im Stillsten findet, es ist die große Stetigkeit der Natur, die unbefangene Stimme der Landschaft, die nunmehr mit ganzer Kraft in die Bildfläche tritt. Überwältigend bauen sich Werke auf. Eine klassische Ruhe, eine ungeheure Liebe zum Kleinsten zeichnet sie aus. (Bildnis der zweiten Frau des Künstlers.)

Die Einfalt eines solchen Gemütes, wie sie in den zwei „Kinderbildern" auftritt, das beinahe zwangsläufig Sanfte, die leise Lyrik und Besonntheit in den Werken „Schlafendes Mädchen" und „Mutter mit Kind und Blume" stempeln diesen Meister zu einem unserer Größten. Das Unvergängliche dieser Seele hat sich hier schweigend ein schlichtes Denkmal gesetzt.

Die Graphik Schrimpfs ist reich. Die frühen Blätter beherrscht eine mehr ins Kreishafte strebende Schwingung und werden allmählich durchbrochen. Die Gegenständlichkeit nimmt mit jeder Schöpfung an Klarheit zu. Hier bereits deutet sich an, was letztes Streben dieses Malers ist: Ruhe und Gleichmaß.

Von den ersten Bewegungen an (Hafen, Tessiner Landstraße, Mädchen am Fenster, Pferde) bis herauf zum „Franziskus", zu den „Affen" überrascht die Sicherheit, mit der hier die Fläche aufgeteilt und belebt wird. Und doch ist es nirgends das hohle Gelenkigsein, was diesen Blättern den Zauber gibt. Es ist vielmehr jenes Ursprüngliche, Tiefere und andere, das diesen Holzschneider im Moment des Schaffens beflügelt, es ist die innere Stellung zum Kosmos, zum rätselhaften „Um uns". Zart und elegisch erstehen dem Graphiker die Gesichte. Immer ist es die gefüllte Natur, das Überströmende eines Urwaldes, das Friedliche grasender Rehe, die lautlose Dunkelheit und Unentwirrbarkeit überwachsener Pflanzen, die unendliche Weite eines Himmels, das geruhsame Daliegen einer Mutter in der Landschaft — immer ist es das Naheliegendste, was hier zum Wunder wird. Als dieser Maler Knabe war, brannte in seiner Sehnsucht (wie in vielen von uns) der Hang nach Fremdländischem. Indianer, Amerika, Kämpfe verwirklichten sich in naiven Zeichnungen auf Landkarten. Noch heute ist etwas von dieser Romantik in ihm. Rührenden Ausdruck erhielt diese in den Illustrationen zu einem Indianerbuch von O. M. Graf („Ua-Pua . . !" bei Habbel in Regensburg) und in der Mappe „Van Zantens glückliche Insel" (bei Goltz, München).

Es ist versucht worden, ein reiches Schaffen zu umschreiben. Das Wort wurde zur Verdeutlichung zu Hilfe genommen, um einem wirkenden Künstler die Wege zu ebnen. Es war viel von Werken die Rede, die keine Erklärung mehr brauchen. Noch einmal rückschauend, drängt sich uns die Frage auf:

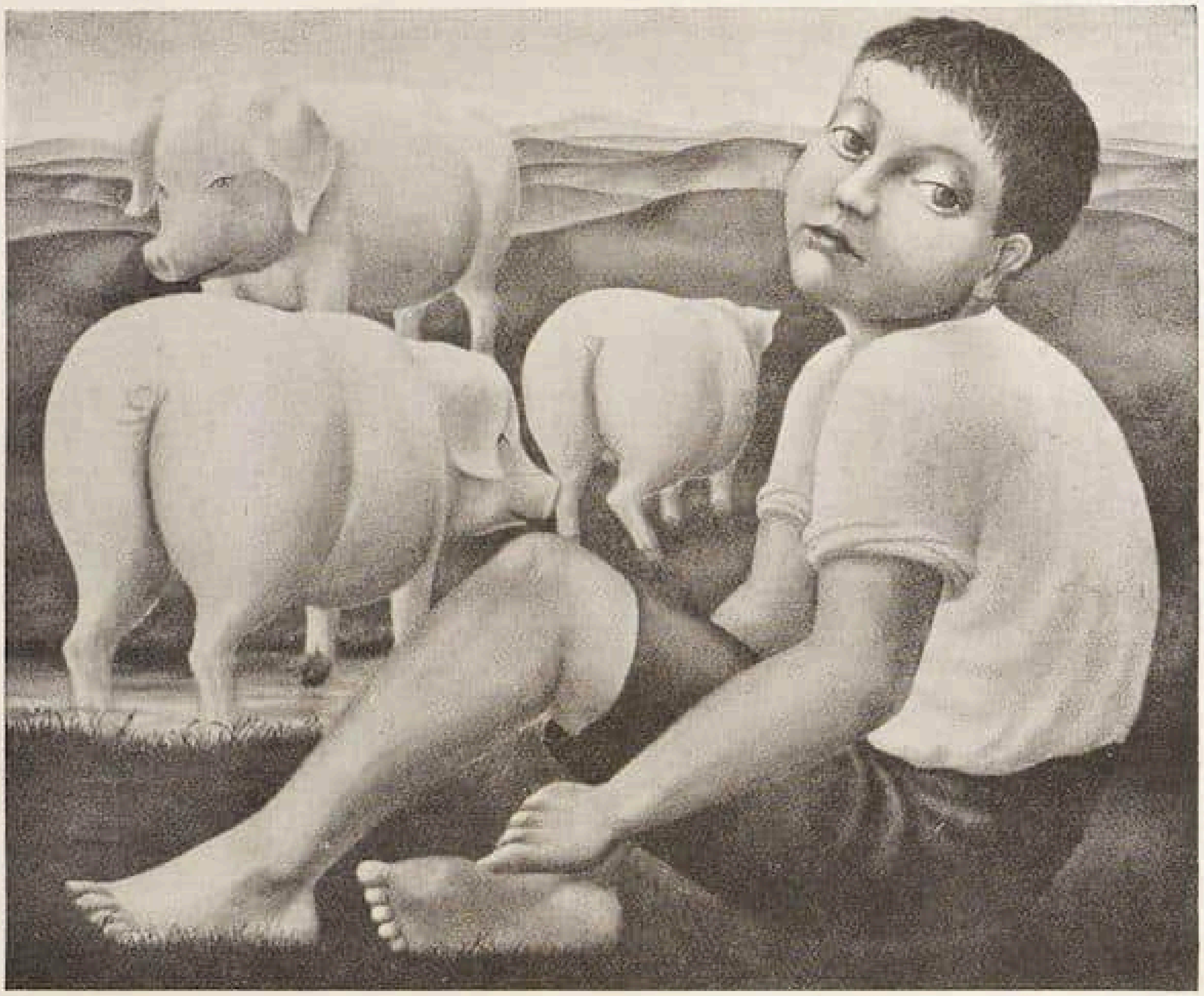
Was ist es denn, was diesen Bildern, dieser Einfalt, dieser stillen Kraft, diesen Müttern, Kindern, Tieren und Landschaften so tiefen Zauber gibt?

Was ist es denn, was das ewig Einmalige, das ewig schon Bekannte in diesen endgültigen Fassungen mit einer solchen Innigkeit erfüllt, daß wir von dieser oft jäh und ungeheuer erhellend ergriffen werden?

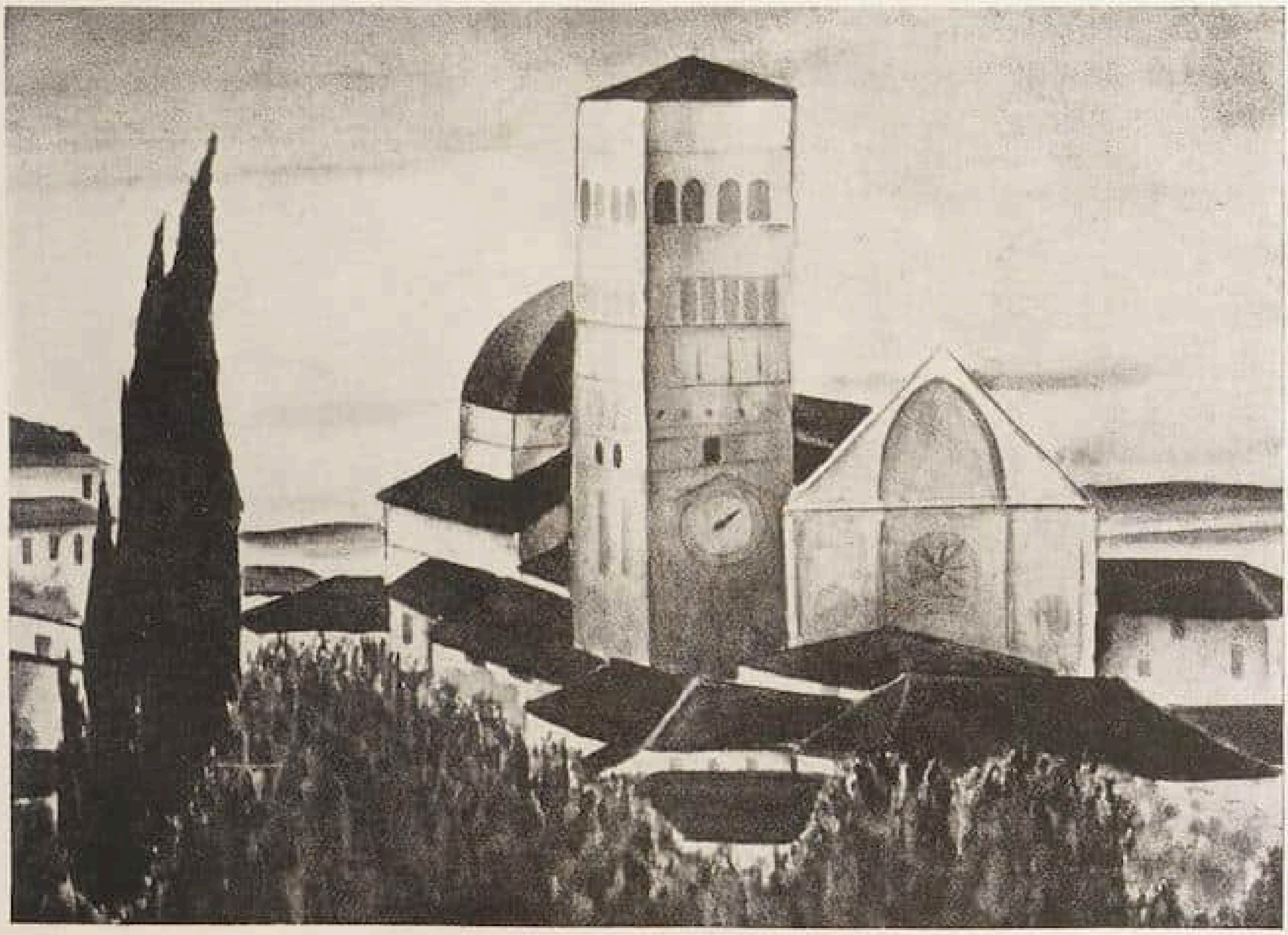
Sagen wir es einmal ohne Umschweife und trotz aller Verunzierungen und Verdrehungen heraus — sagen wir es ganz heraus!

Es ist das Deutsche, das im Wesen dieses Künstlertums, dieser Bilder wirkt, es ist dasjenige, was uns so unabgebraucht, so immer frisch und bis ins Tiefste der Seele greifend etwa aus einem Gedicht von Claudius entgegenklingt. Es ist die unzerstörbare Macht des deutschen Gemütes.

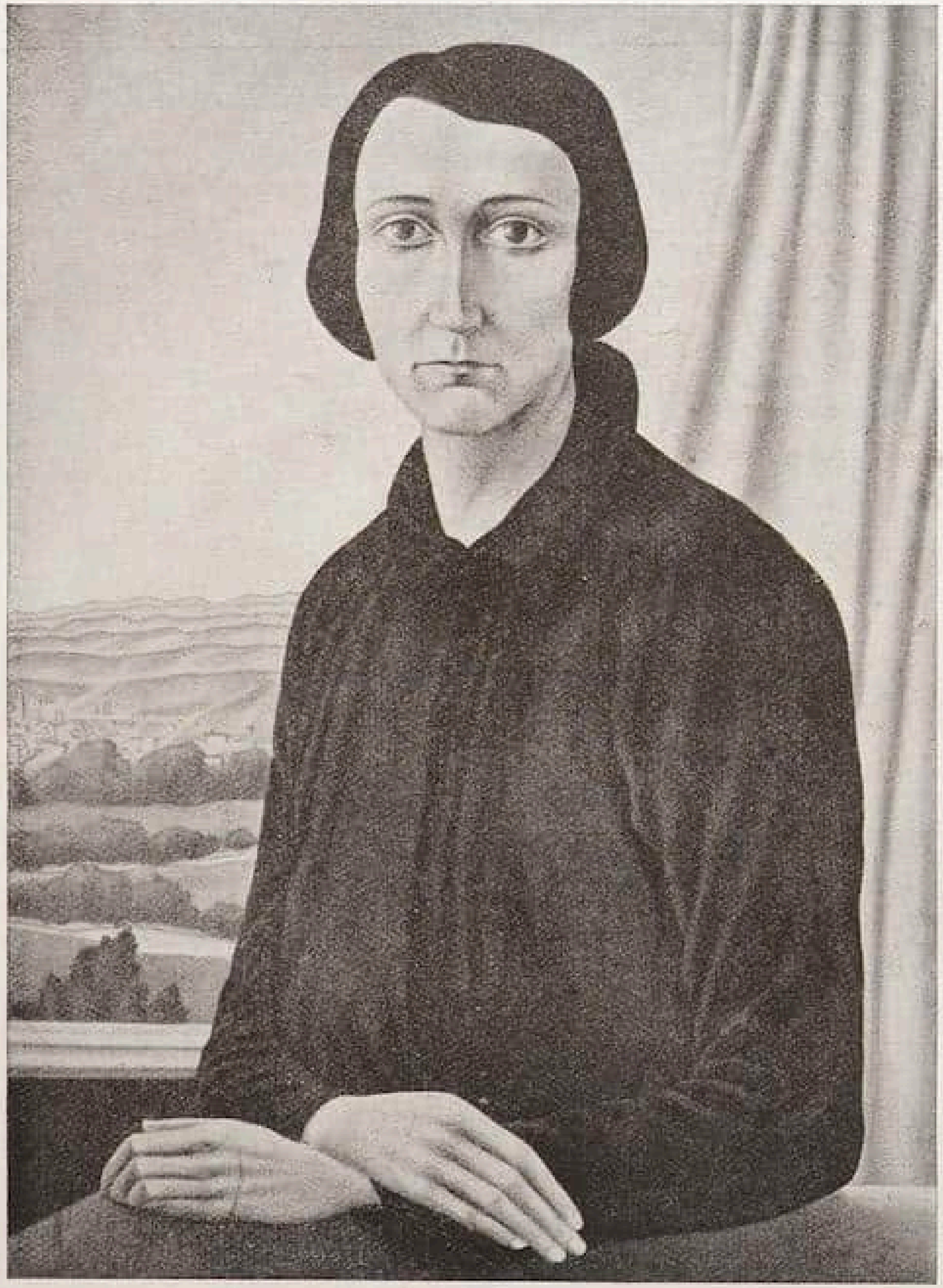
Diese Erkenntnis erklärt besser als alle Worte, die Gesamtheit der Erscheinung Georg Schrimpf.



Georg Schrimpf. Schweinehirt. Ölgemälde. 1923. Privatbesitz.



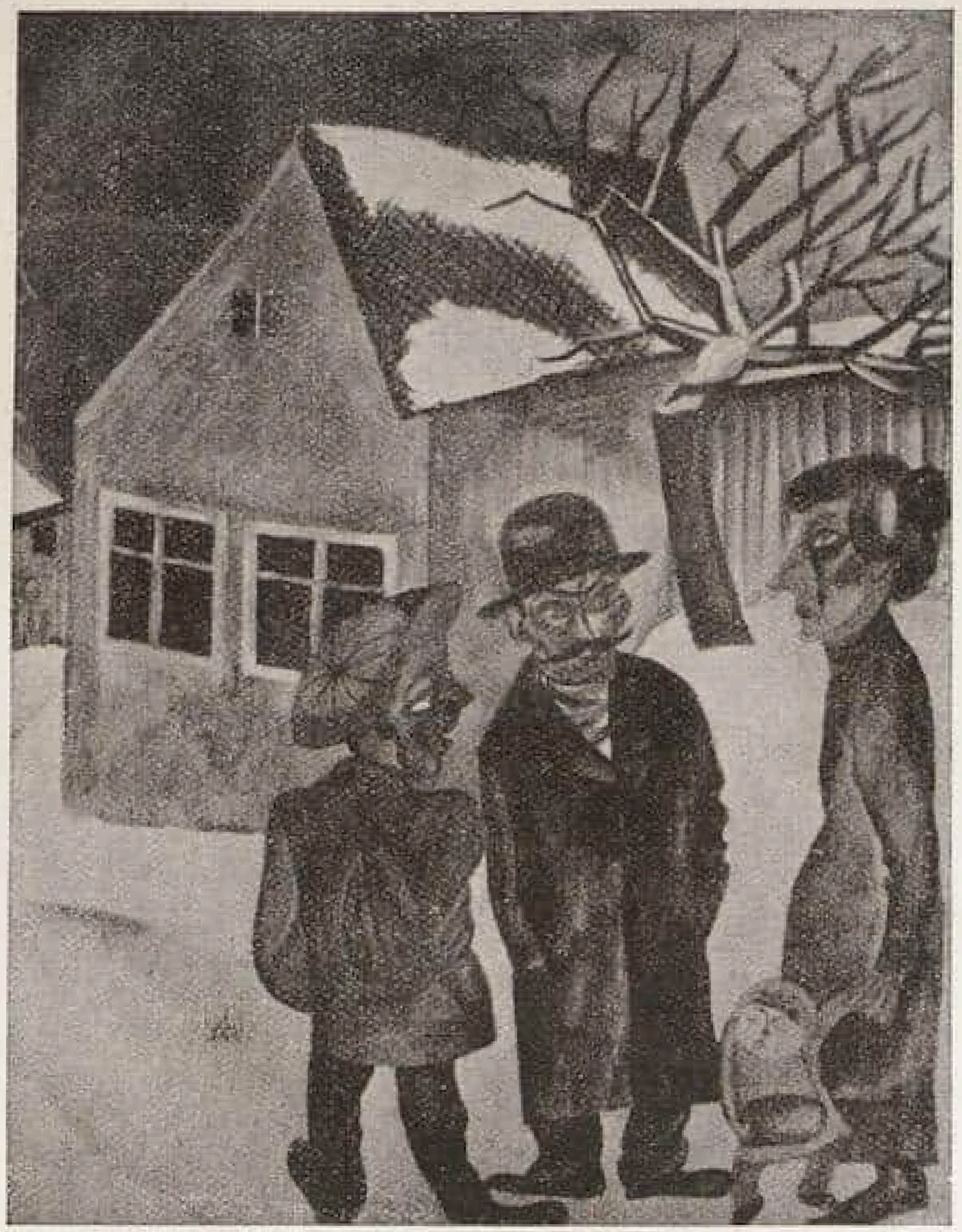
Georg Schrimpf. Assisi. Aquarell. 1923.



Bildnis Frau S. Ölgemälde. 1922. Bes.: Baumgarten, Stuttgart.

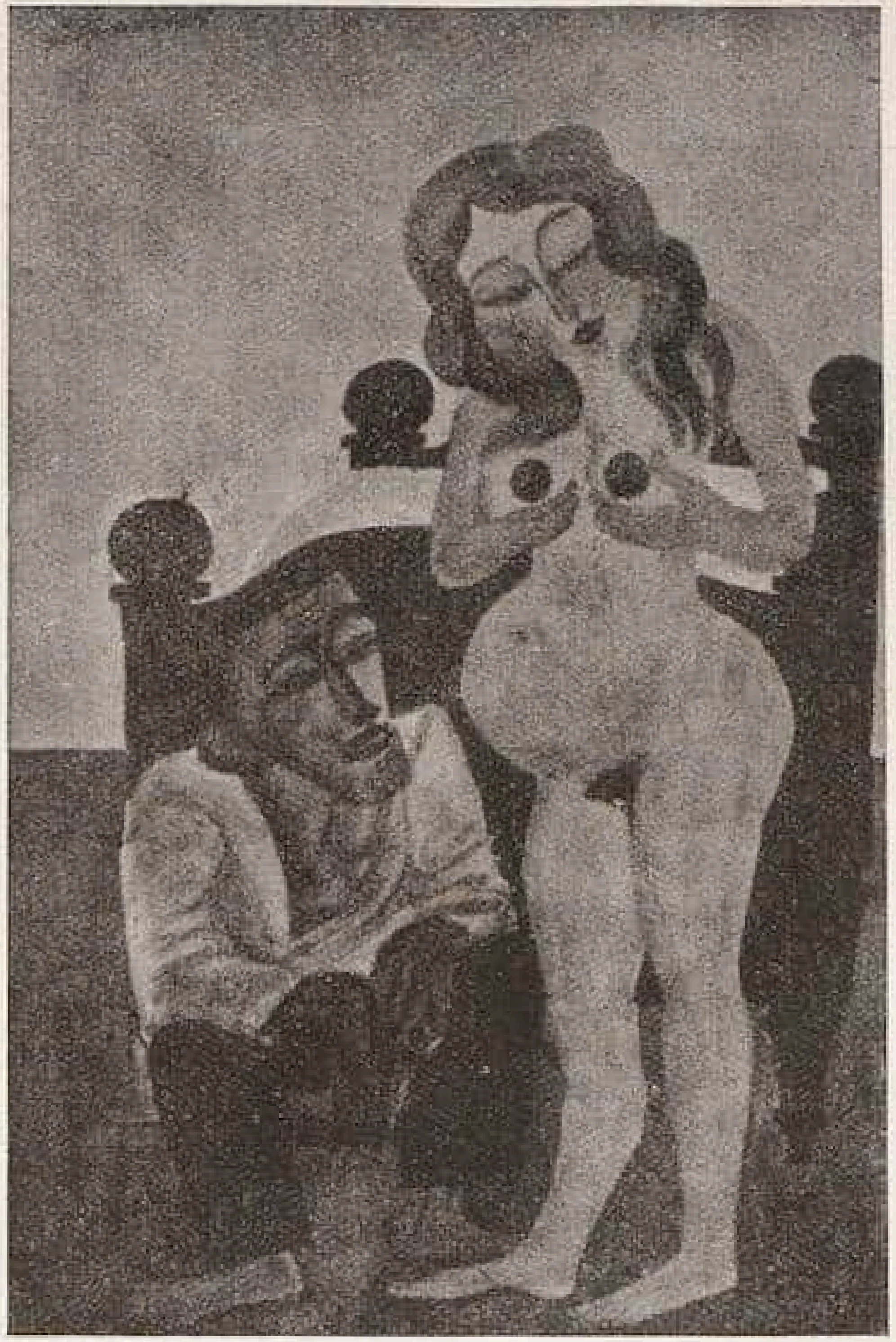
Mutter und Kind. Ölgemälde. Sammlung Dr. Fischer, Stuttgart.

Georg Schrimpf.



Arbeiterfamilie im Schnee. Aquarell. 1921.

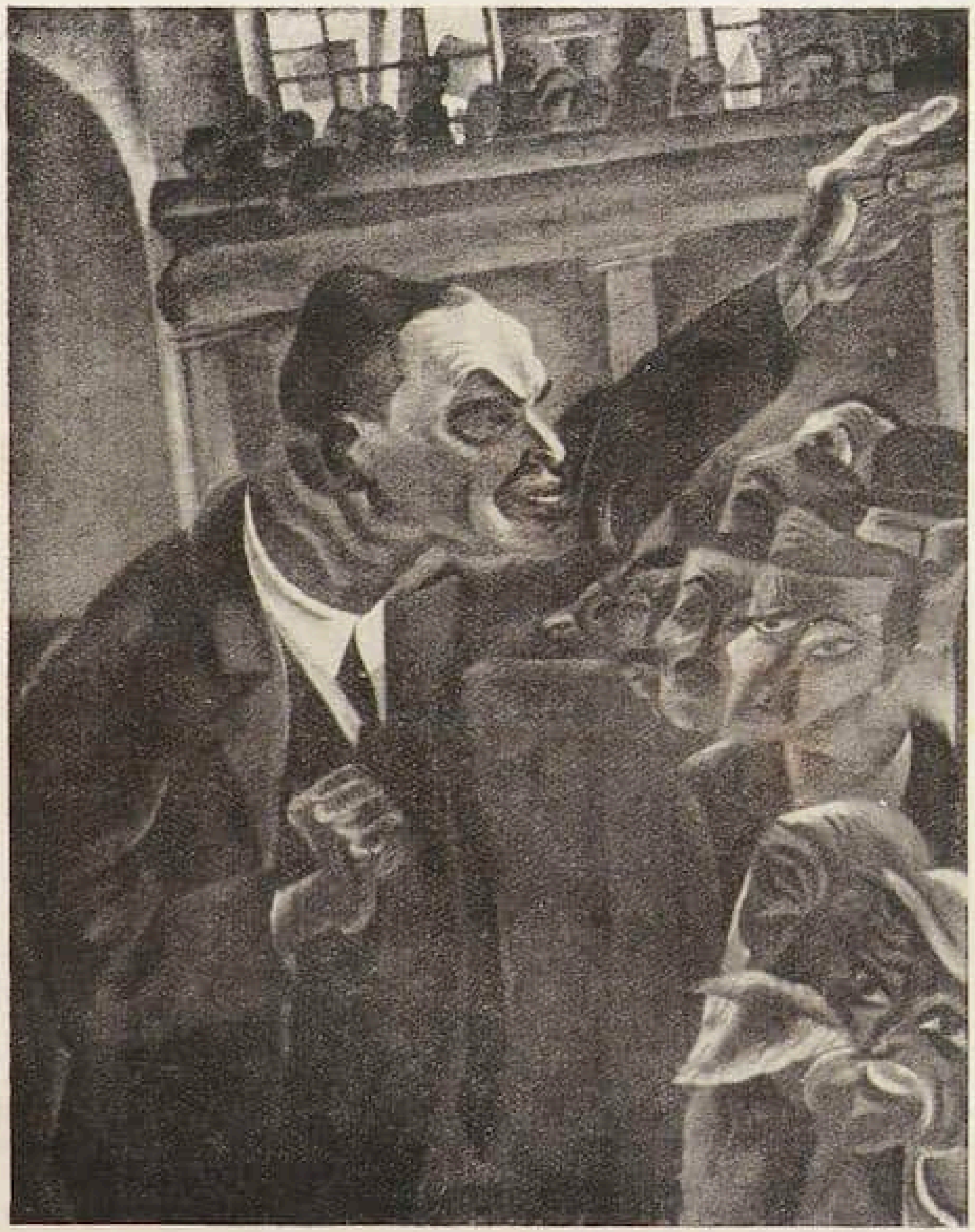
Sammlung Sternheim.



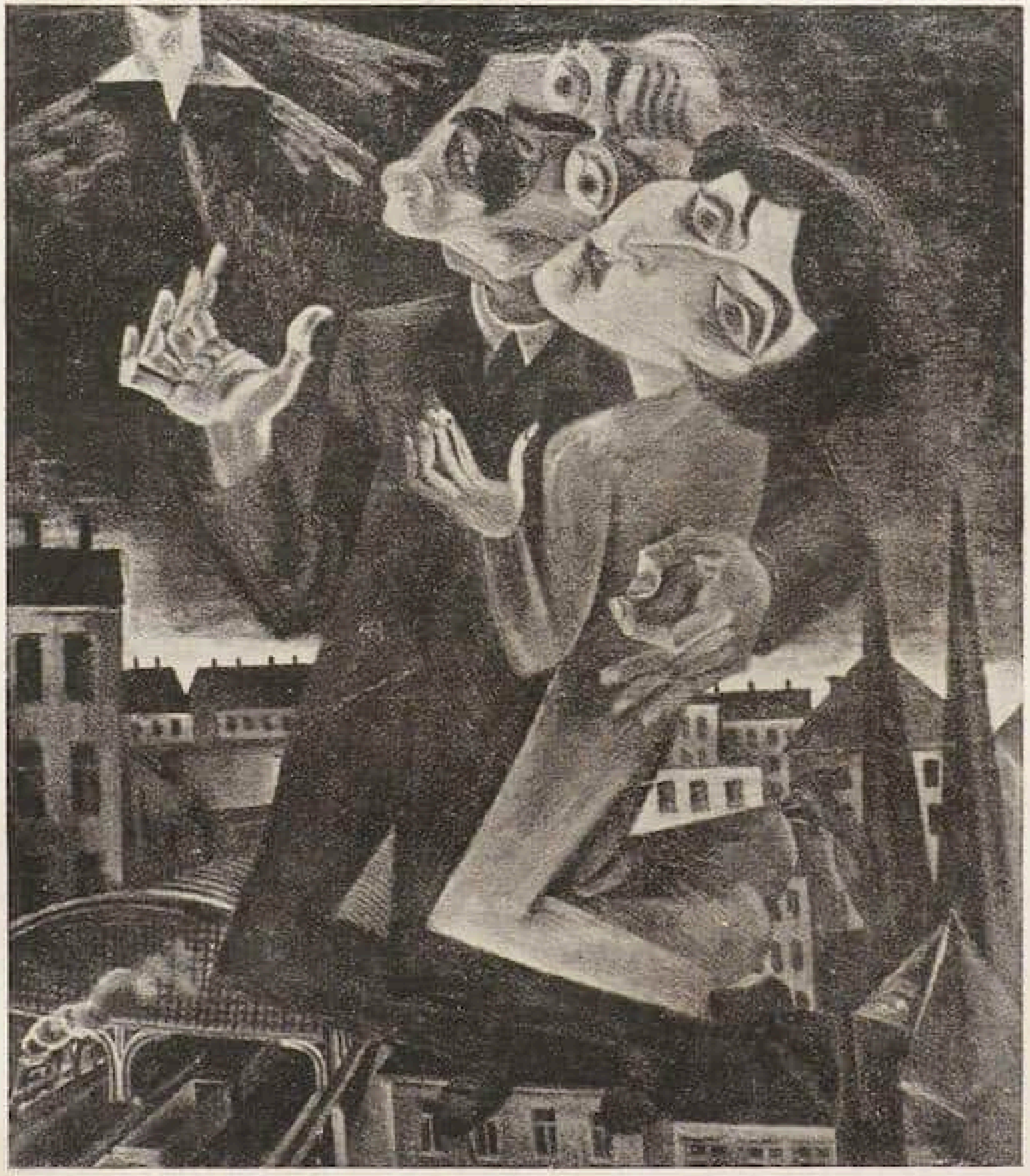
Mann und Frau am Bett. Aquarell. 1921.

Sammlung Sternheim.

Felixmüller.



Otto Rühle spricht. Gemälde. 1920.



Menschen über der Welt. Gemälde. 1920.

Felixmüller.

Felixmüller

Von CARL STERNHEIM | Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln und einer Abbildung im Text

Sieht man die Sintflut Kunſtbücher, die über das an ſich ſchon erſoffene Deutſchland in dieſem Augenblick brauſt, meint man, die den Untergang überlebenden Deutſchen beſchäftigen ſich nur mit ſubtilſter Kunſtgeſchichte. Ausländer beſonders glauben, das, die Politik und des Vaterlands Wiederaufrichtung ſchneidende Publikum, ſei ſamt und ſonders von Raffke bis Hindenburg dem Studium aller je gelebt habenden Künſtler von Giotto bis Chagall und Kokoſchka verhaftet; äße, tränke, verdaute über den Gauriſankerlawinen auf ſie hereinbrechender Kunſtſchriften nicht.

Was früher in Deutſchland Weinreiſende und Grundſtücksmakler, Woge, die alles niederprallte, war, ſind heut die Kunſtſchriftſteller, und keine kleine Stadt iſt in Deutſchland, die ſich nicht ihres halben Dutzends Kunſthiſtoriker rühmte. Verleger aber, die es längſt, einen deutſchen Dichter für die Nation, die ihn nicht braucht, durchzuſetzen aufgaben, liefern Wagenladungen Malerbiographien, Kataloge, Kompendien über Negerſkulpturen, Eskimoexpreſſionismus und die mit nichts zu vergleichenden Kunſtwerke der notoriſch Irrſinnigen.

In dieſer „Branche“ hat wie in allen andern in dem geiſtverlaſſenſten Land der Welt, Quantität Qualität erwürgt, zwiſchen einer verantworteten Würdigung des Frans Hals und einem Dutzend geſudelter Beſchreibungen des Werks eines von Gottverlaſſenen, pubertätsgehemmten Narren gibt es keine Diſtanz mehr.

Der angepaßte Bürger, von der Sucht nach allem Durchſchnitt, der mit Geld zu kaufen iſt, halluziniert, will Banales, Gangundgäbes, das ihm ſchmeichelt wie überall auch in der Kunſt aufgeputzt und verherrlicht; Dilettantismus, damit er ſelbſt ein Held ſcheint, ſoll Trumpf ſein.

So konnte van Gogh, das wirklich größte Maleringenium, das die Welt ſeit Jahrhunderten beglückte, der anerkannte Malergott vieler Raſſen und Maſſen werden, weil eine Armee Kunſtkritiker, deutſche voran, an ihm all die Eigenſchaften immer wieder gegipfelt bewieſen, die ein ſo vollkommener Menſch und Künſtler niemals haben konnte und natürlich nie gehabt hat.

Seine Bürgerverachtung, maßloſen ſozialen Aufſtand, Haß gegen alles Hergebrachte, Verbriefte haben ſie ihm genommen, ihm ſeine splendid isolation, ſeinen Urſprünglichkeitsglauben geraubt, aus ſeinem Werk, der Darſtellung ſeines Lebens und Begräbniſſes ſpießbürgerlichen Kitſch und das vollkommene Gleichnis eines angepaßten kollektivbewußten Trottels gemacht, das dem Bourgeois der ganzen Welt die Schlagſahne der Wolluſt über ſeinen Liebling auf den Lippen ſchäumen läßt.

So fürchteten ſie die unvergleichliche Erſcheinung eines Charakters in charakterloſer Zeit, daß ſie ihn aller ſchnöden Bürgerſehnſucht und Vorſchrift aſſimilierten, bis von ihm in der Menſchen Vorſtellung wie von allem Außerordentlichen ein halbidiotiſches Schemen übrig blieb.

So viel geglückte Lüge iſt ſicher nicht wieder an einen Helden gewandt. Daneben konnte man mit Cézanne, Mathiſſe, Picaſſo einfacher verfahren. War auch in ihnen ein Stück Selbſtnatur, ſuchten auch ſie ein Weſentliches, nicht das von Menſchen Gewollte an den Dingen darzuſtellen, wurde von ihnen doch viel Überkommenes von vornherein für ſchön gefunden und zu noch größerem bürgerlichem Anſehen gebracht.

In Deutſchland vollends malte und malt der größte Revolutionär nur das deutſche Reſſentiment, Verzicht auf den Himmel auf Erden; vertröſten Dichter, Muſiker, Maler, Philoſophen auf des Jenſeits ſpätere Freuden, ſtimmen romantiſch das Weſerlied, ſteigt die Begeiſterung, den Gralsgeſang an.

Aber da ſteht ſeit kurzem dort einer auf der Bildfläche, von dem es mich zu deuchten anfängt, er könnte ein charakteriſtiſches Werk, wahrſcheinlich wie van Gogh ein ent-

stelltes Leben in den Büchern seiner Kritiker über ihn haben: Felixmüller. Voilà ein Müller, den offenbar sein Familienname zwingt, sich aus öder Gleichmacherei die eigene Schau, ein Urteil, kein Vorurteil zu suchen. Sachse von Geburt, Sohn eines Fabrikarbeiters, ist er wahrscheinlich auch darum gesonnen, sich aus Ererbtem ins Eigene zu retten. Kurz und gut eine Angelegenheit, die der bürgerlichen Rankünе und Verleumdung wert erscheint.

Mir aber, ihm darum zu Hilfe zu springen, ehe er aus Abscheu gegen die Mitwelt wie Vincent ins Irrenhaus oder irgendeine vor dem Nonsens der Zeitgenossen isolierende Einsamkeit verschwindet.

Dieser Müller, um die dreißig herum alt und in Klotzsche bei Dresden wohnend, lüpfte, wie van Gogh die ästhetische Maske von aller Landschaft riß und eine Natur aufwies, die von Baum, Blume, Wasser, Himmel, Mond und Erde aus der bürgerlichen Vorstellung verschwunden war, von des Zeitgenossen Antlitz die Larve, und auf seinen Bildern kam zum erstenmal zum Vorschein: Der vom Bourgeois bisher totgeschwiegene Proletarier!

Für die Kunstkritiker war das nicht Veranlassung, zu sagen, was klipp und klar war: Da ist ja wahrhaftig der Pöbel malfähig geworden! Doch Felixmüller genau so als Kommunisten geschäftlich zu verrufen, wie sie van Gogh, was damals reichte, keinen großen Maler doch verwerflichen Sozialisten nannten, was den Verkauf seiner Bilder auf lange hin unmöglich machte.

Felixmüller also malte keine glänzend geölten nichtstuenden nackten Bürgermädchen, die es mit Fettansatz an Bauch und Busen zu Allegorien und Apotheosen gebracht hatten, aber so schludrige Weiber aus dem Volk beim Werken, mit unwahrscheinlich aus den Kleidern ragenden Schlüsselbeinen, ausgehobenen Hüftknochen, verlatschten Becken und Beinen, wächsernen Nasen in bläulichen Gesichtern. Auch keine blühenden Kommerzienrats, geblähte Generalsvisagen, doch mehr auf die Backenknochen eingefallene Arbeitergesichter mit sehnsüchtig überwachten, oft zielbewußten Blicken. Auch Kinder brachte er ins Bild, die wie zu früh aus dem Mutterleib gefallen und nachher zu füttern vergessen aussahen, die sich keck und vielversprechend spreizten.

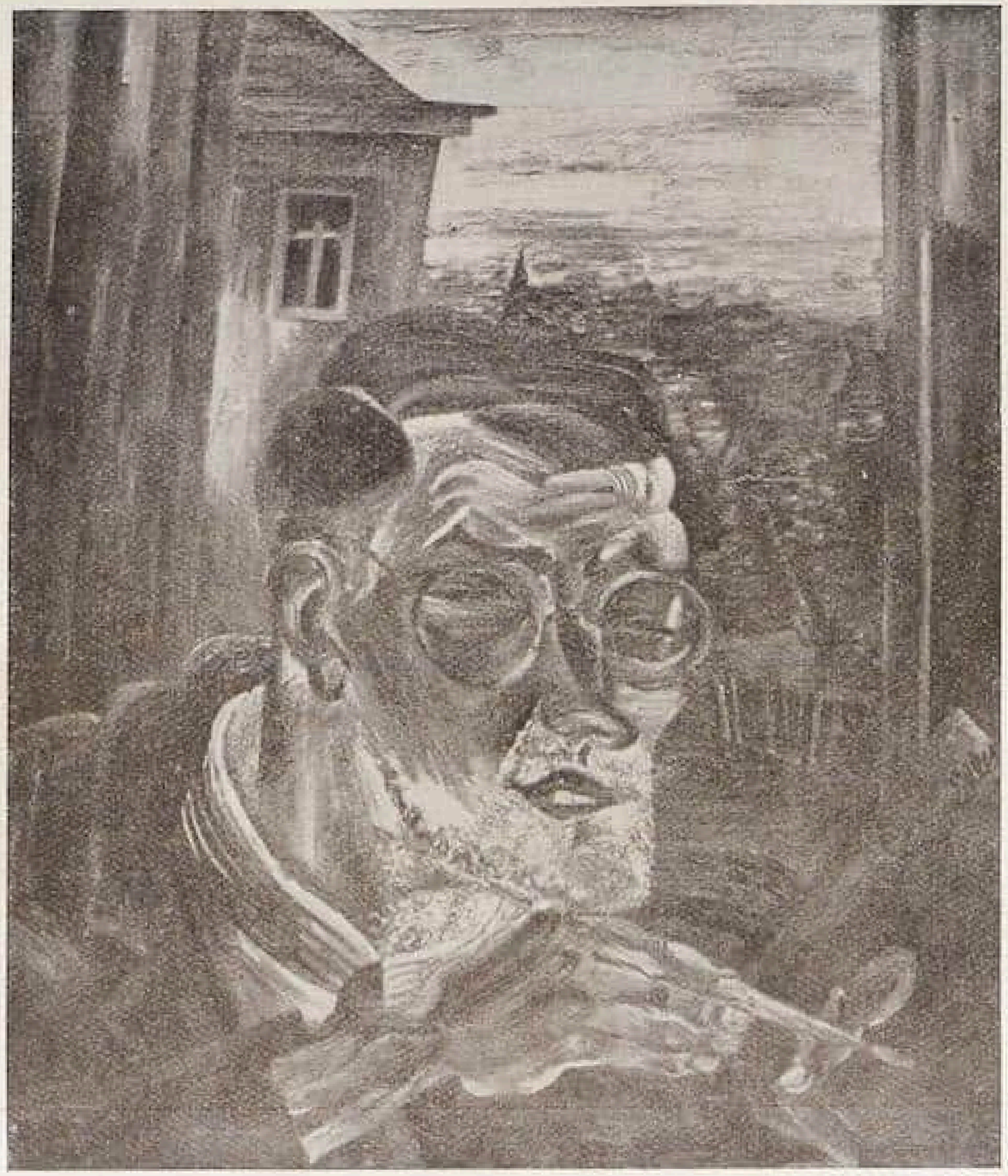
Doch brachte er das alles neuer malerischer Möglichkeiten, keiner sozialen moralischen Anklage wegen. Hatte sich einfach in diese wahrhaft zeitgenössischen Farben und Formen verguckt, und ich, der selbst erst ein wenig vor solcher blutarmen Fahle in menschlicher und Außennatur erbleichte, begriff sie bald, weil sie gestanden und nicht erlogen war.

Felixmüller steht ziemlich allein auf dem Standpunkt: Im Leiblichen und Geistigen überfressene Menschheit, die einmal da war, erscheint nicht mehr. Wohl aber allenthalben mit der Gewalt ihrer notwendigen Wirklichkeit eine neue Welt, die, von der Schöpfung verantwortet, ich als ihr ehrlicher Zeuge darzustellen habe.

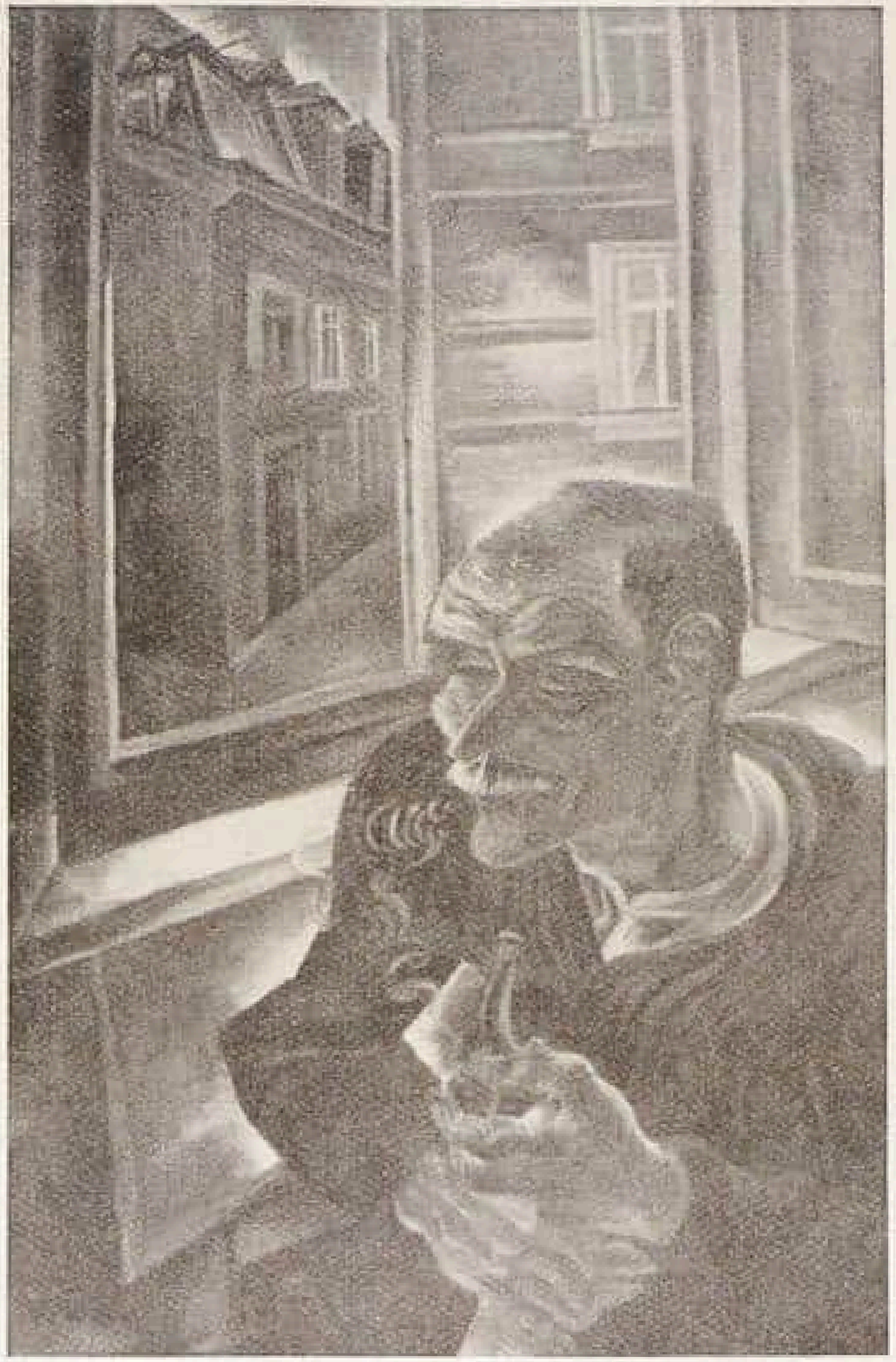
Und über die erste Erkenntnis hinaus verliebte sich der Maler in die von ihm zu Recht behauptete Welt, schmückte sie mit eigenen, nicht erdachten Schönheiten. Wie wir die Struktur van Goghscher Obstbäume, Zypressen auch vor der Natur über hergebrachte Einbildung von ihnen nicht mehr vergessen, wurde uns die Art, wie ein Schwerarbeiter in ausgemergelten Gelenken schlurft, nicht schwebt, seine schwere Faust fällt, das Arbeiterweib und Mädchen öfter Sorge und Schmerz in Wind und Wetter, seltener Wollust und die nicht auf Purpurteppichen unter Früchten in Goldgefäßen empfindet, durch Felixmüller als das Natürliche selbstverständlich und zu einem Begriff der Zeit.

Er darf sich dessen rühmen, was seit jeher nur die wenigen wirklichen Künstler schmückte: Aufzeichner des in seiner Zeit aus ursprünglicher Schöpfung ohne der Menschen Besserwollen und Besserwissen Vorhandenen, Bürge für das Gesehene und Erlebte, an sich Rechtschaffene und Vollkommene zu sein, für das er mit seiner festen Handschrift vor Gegenwart und Zukunft die ganze Verantwortung übernimmt.

Sowohl der Lithograph wie der spätere Maler war zu keinem bürgerlichen Kom-



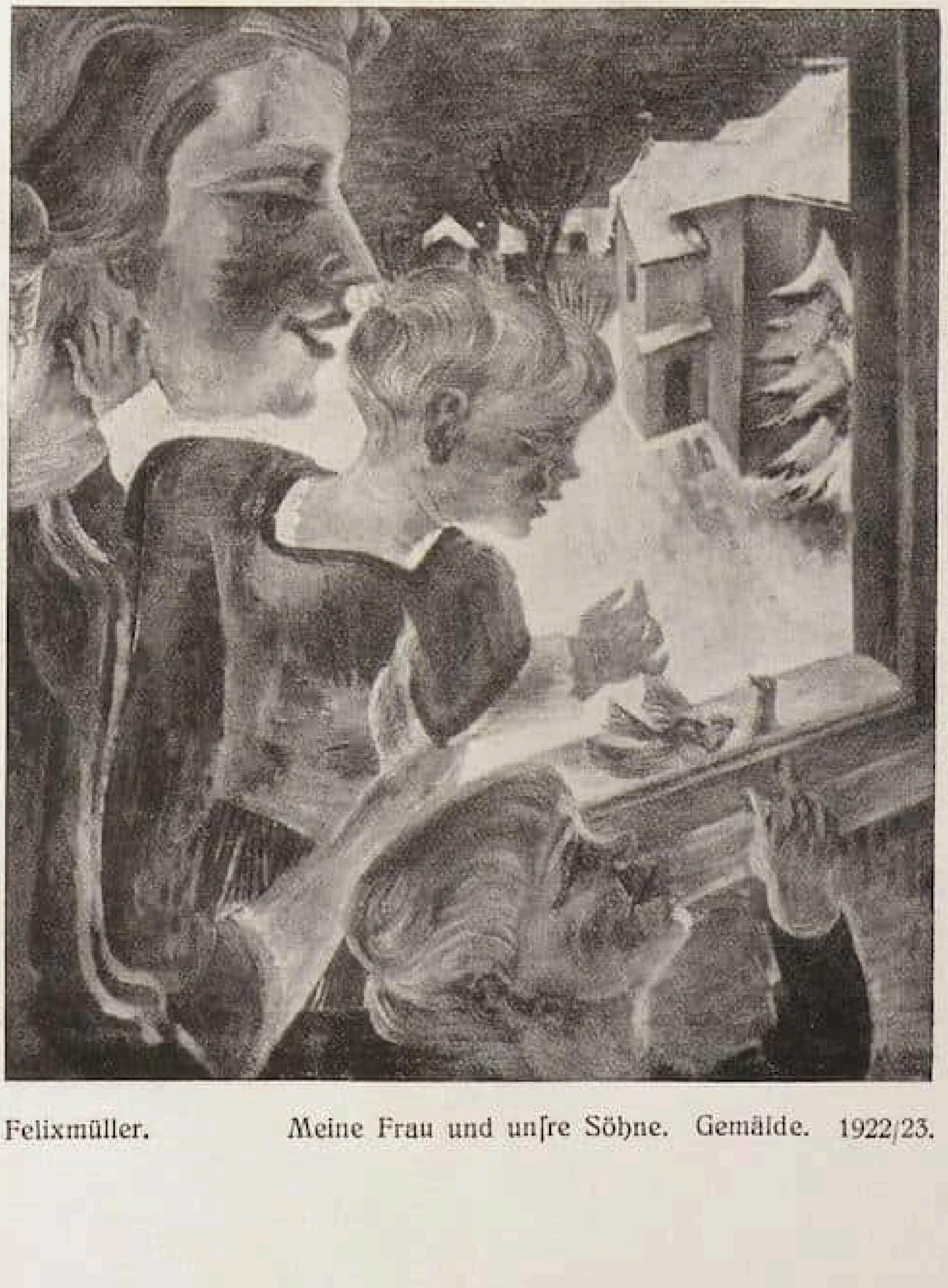
Der Maler (Selbstbildnis). Gemälde. 1923.



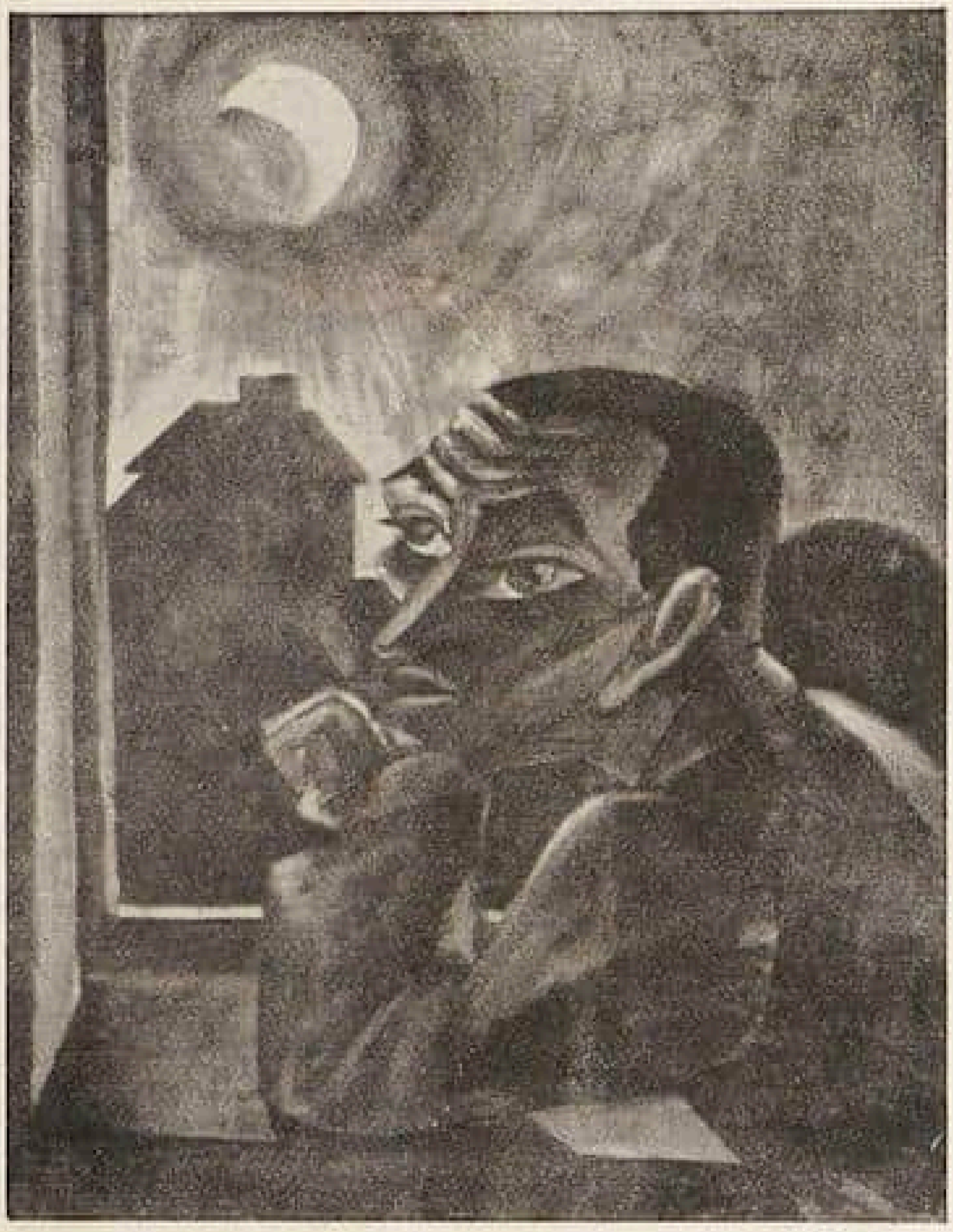
Porträt meines Vaters. Gemälde. 1922.

Felixmüller.

Felixmüller. Der Komponist Bosseljon. Gemälde. 1923.

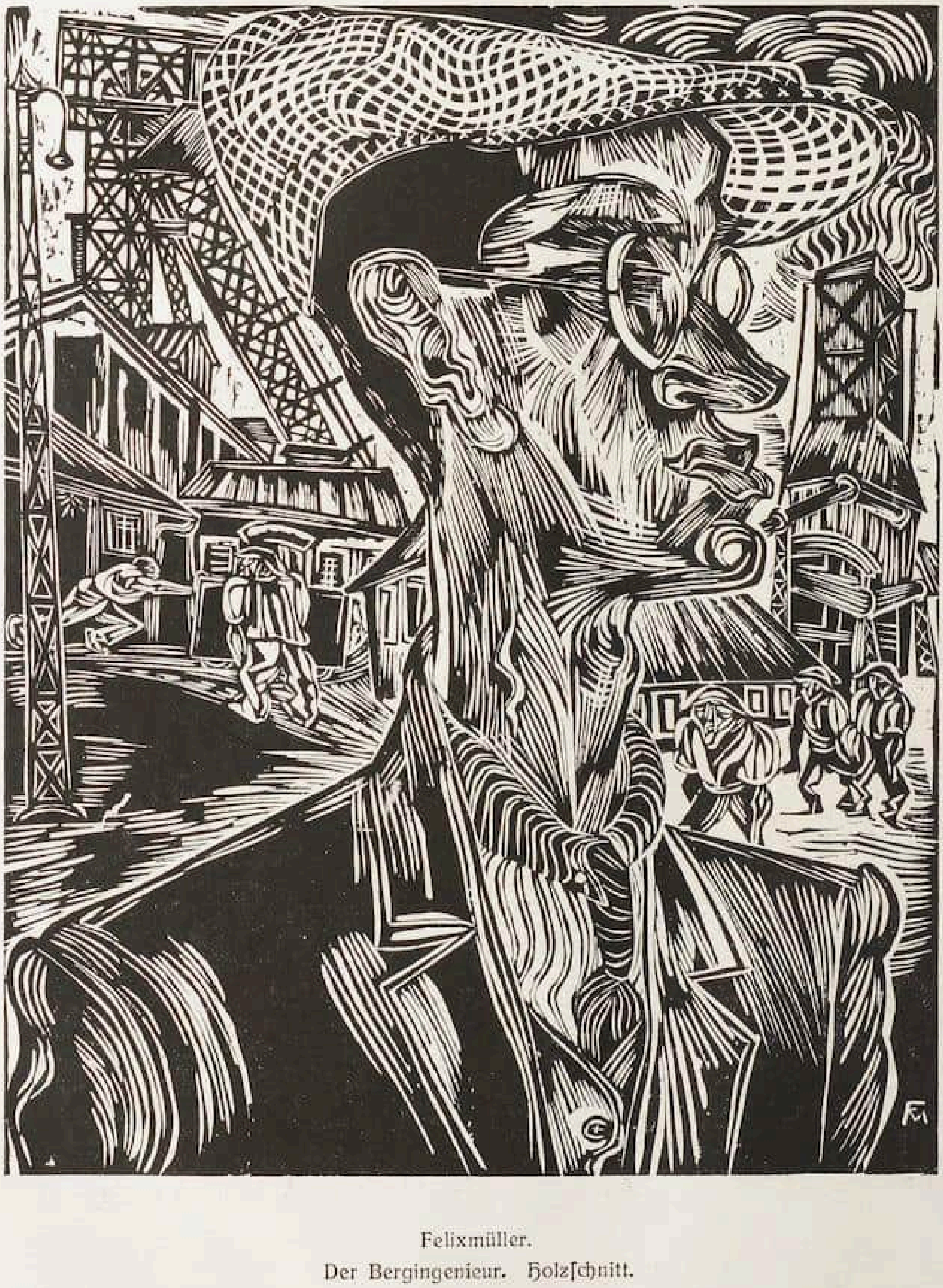


Felixmüller. Meine Frau und unsre Söhne. Gemälde. 1922/23.



Felixmüller. Mann in Mondnacht. Aquarell. 1922.
Sammlung Sternheim.

Felixmüller. Stadtmensch. Gemälde. 1922/23.



Felixmüller.
Der Bergingenieur. Holzschnitt.

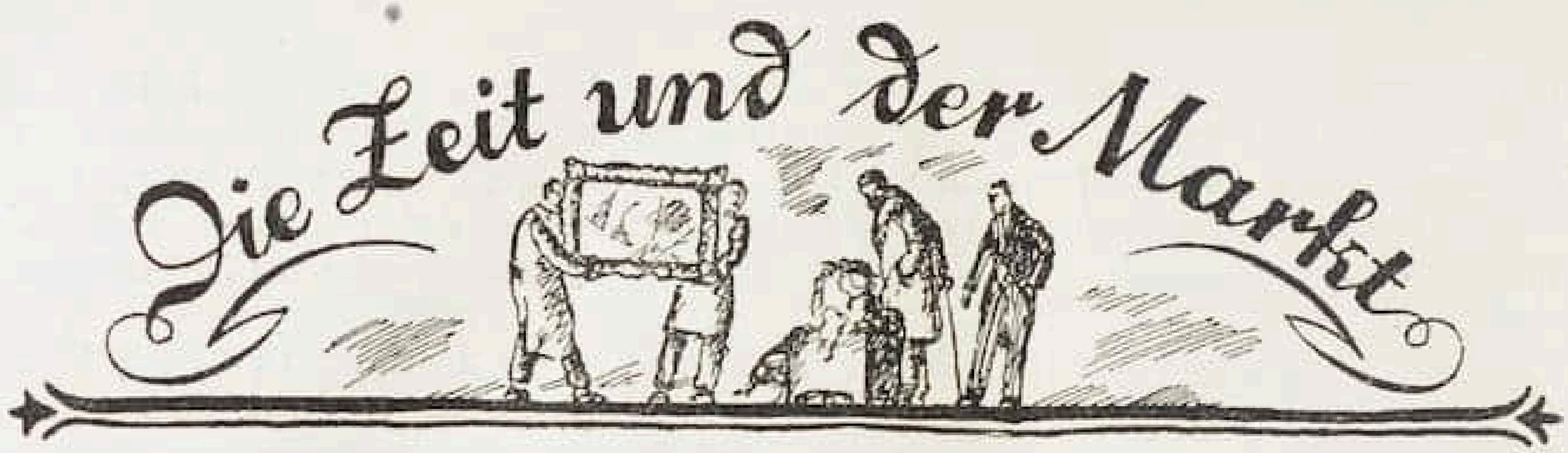
promiß zu haben. Unter Wilhelm II. ſogar gab es bei Felixmüller ſchon Anſätze zu neuem Daſein, das ganz andere Merkmale als das des bürgerlichen Heldenlebens im Parademarſch zu politiſch faulen Abenteuern und kapitaliſtiſchen Exzeſſen hatte. Das nicht mit ethiſchem, ätheтiſchem Pathos ſogenannter und wirklicher Kulturen doch mit der nagelneuen ökonomiſchen Schönheit prunkte, die der herankommenden Zeit oberſtes Geſetz iſt.

Umwege, die der übliche Normalheros gegangen war, ein herrliches Ding an ſich zu einer dem Neueuropäer gemäßen hübſchen Scheußlichkeit zu machen, ging Felixmüller nicht.

Er ſagte und ſagt immer lauter in ſeinen letzten prangenden Porträts und Landſchaften: Ich habe keine ideologiſche Moral, keine Kritik der Schöpfung und des Schöpfers. Dies iſt, was ich ſah, was heut überall zu ſehen iſt: arbeitende Menſchen und das, mit was ſie umgehen.

Das finde ich prachtvoll, durchaus himmliſch, und ſchreibe es mit Farben auf. Wem's um die Wahrhaftigkeit geht, der ſehe es an und begreife!

Felixmüller.
Selbſt mit Frau. Holzſchnitt. 1915.



Sammlungen

Rotterdam

Das Muſeum Boymans hat ſoeben eine überaus bedeutſame Schenkung erhalten in Geſtalt der Sammlung A. J. Domela Nieuvenhuis. Die Sammlung trägt univerſaliſtiſches Gepräge und wurde im Verlaufe von dreißig Jahren zuſammengebracht. Sie beſteht u. a. aus einem Kruzifix, italieniſche Arbeit, ungefähr um 1400; zweiundzwanzig Limoger Emailarbeiten, 15. und 16. Jahrhundert, von Limouſin, Penicaud, Raymond u. a.; achtzehn Niëllos (italieniſche, franzöſiſche und deutſche Arbeiten, 15. und 16. Jahrhundert); vier Miniaturen (italieniſche, deutſche, franzöſiſche); dreißig Inkunabeln; dreitauſend graphiſche Blätter, beſte Zuſtandsdrucke des Oeuvres von Lucas van Leyden, Alb. Dürer, die Kleinmeiſter, Duvet, Rembrandt, Ruysdael, Oſtade, Mantegna, Pollajuolo, Marc Antonius, Goya; zweihundertfünfzig Zeichnungen und Aquarelle von Baldung Grien, Bürckmaier, H. von Kulmbach, Michelangelo, Raphael, Andrea del Sarto (?), Quercino (?), Poreſſin, Claude Lorrain, Nauteuil, Rembrandt, Aelb. Cuyp, Oſtade; ſechs Plaſtiken vorwiegend aus der italieniſchen Renaiſſance. Durch dieſes Geſchenk tritt das Muſeum Boymans, mindeſtens was die Graphik anlangt, gleichberechtigt neben die führenden Sammlungen Hollands. H.

Utrecht

Das Utrechter Centralmuſeum erwarb ein Bild von Jan van Scorel, das den Auszug des Aeneas aus dem brennenden Troja darſtellt, auf den Schultern trägt er ſeinen Vater Anchiſes, an der Hand führt er ſeinen Sohn Askanius. Von der Aſſiſtentin des Muſeums Fräulein Dr. C. H. de Jonge wird außerdem noch ein aus den Jahren 1530—1535 ſtammendes Männerbildnis als Neuerwerb (Leihgabe) bekanntgegeben, das bisher als Werk Jan van Scorels galt, aber einem anderen Künſtler zugeſchrieben werden muß. H.

Zürich

Zum 31. Male verſendet das ſchweizeriſche Landesmuſeum ſeinen Jahresbericht, der ſich wie ſeine Vorgänger auch diesmal wieder als ein ſtattliches Kompendium wiſſenſchaftlicher Arbeit präſentiert. Eingeleitet wird das umfangreiche Heft durch einen Nachruf auf Heinrich Angſt, den im Frühjahr verſtorbenen, ehemaligen, langjährigen Leiter und Begründer dieſes Muſeums, der offenbar aus der Feder des derzeitigen Direktors, Prof. Dr. H. Lehmann, ſtammt, der für den neuen Bericht auch im Ganzen verantwortlich zeichnet. Abgeſehen von den rein verwaltungstechniſchen Referaten bringt der neue Jahresbericht wertvolle kunſtgeſchichtliche Tatſachen, ſo über die Bildnisweihe des Antiſtes Heinrich Büllinger 1571, ferner eingehende Feſtſtellungen über die Ankäufe des Berichtsjahres (hier zunächſt die Abteilung der ſchweizeriſchen Waffenkunde betreffend), dann eingehende Mitteilungen über die Neuerwerbungen auf dem Gebiet der Möbelkunſt — wo neben gotiſchen Truhen vor allem ein prachtvoller Faſſadenſchrank aus der Oſtſchweiz um 1620 Erwähnung verdient — über Zürcher Fayencen und über ein prachtvolles Stück aus der Porzellanfabrik im Schooren bei Zürich, das ähnlich wie andere hervorragende Neuerwerbungen dem Heft in einer wundervollen Gravüre als Abbildung beigegeben iſt. Nicht zu vergeſſen endlich der ungemein aufſchlußreiche Beitrag über die Sammlung der gräflich Hallwil'ſchen Familienaltertümer, die heute eine Spezialabteilung des Landesmuſeums bildet. Alles in allem zeugt dieſer neue Bericht nicht nur von einer zielbewußten Führung auf muſealem Gebiet, auf die die freie Schweiz ſtolz ſein darf, ſondern auch von einer beneidenswerten, glücklichen, heimatlichen Konzentration, die beinahe Neid erwecken könnte. B.

Ausſtellungen

Berliner Ausſtellungen

Der Gegner jeglichen Maſſenbetriebs wird es nicht tadeln, daß dieſe Ausſtellungsſaiſon vorerſt noch recht zögernd anhebt, — wird ſich im Gegenteil der Möglichkeit verweilenden Betrachtens freuen, zumal dann, wenn das Gebotene es verlohnt. Wenn die Galerie Flechtheim jetzt den Spanier Juan Gris in mehreren Werken aus verſchiedenen Jahren vorführt, ſo enthebt ſie damit eine dem Namen nach und von Abbildungen, vielleicht auch aus vereinzelten Stücken bekannte Individualität dem Schattenleben bloßer Schulzugehörigkeit und läßt ſie Fleiſch und Blut leibhaftiger Perſönlichkeit gewinnen. Das iſt ein prinzipielles Verdienſt, das

Nachfolge werben sollte; nach derartigen Veranstaltungen verlangen wir von Namen Umschwirrten.

Gris hat in hohem Maße eigenes Gesicht. Es ist wertvoll, seine Sonderstellung im Rahmen des westlichen Kubismus zu erkennen. Kubismus ist Formanalyse, — der gebräuchliche Stilbegriff ist unwesentlich und irreführend. Bei Gris wird nun die weitere synthetische Wendung offenbar. Bezeichnend das neue Verhältnis zwischen den abstrakten Bildwerten und den Dingen. Die Dinge, deren klare, in sanfter Nachdrücklichkeit von dem geometrischen Flächen- und Kurvenspiel abgehobene, auch körperlich betonte Erscheinung dominiert, stehen nicht als reale Restbestände im Gefüge der abstrakten Werte, sondern als deren Ergebnisse, als Auskristallisierungen. Die Formen reimen sich zu objektiven Konkretionen zusammen, kreisen um die Dinge als um den sie definierenden Kontrakt. Für Gris typische Motive sind Traube, Flasche, Guitarre, faltige Tücher mit Randlineament, Notenblätter. Man spürt das Verbindende. Gris liebt vor allem ovale Figuren, buchtende Ondulierung in Linie und Fläche. Desgleichen fein rhythmisierte, masernde Streifungen und wohlig ausgezogene, bei langsamem Tempo doch geschmeidige Randkonturen. Wie sich das zusammenbaut, ebener und gelassener als irgend sonst in kubistischen Bildern, so ergibt es eine wahrhaft lateinische Sicherheit der Form, gepaart mit elegantem Phlegma. Und zwar geht diese komfortable Ausgewogenheit aus von den Majuskeln der Dingfiguren. In ihrer Delikatesse wie in der kondensierten Breitung entsprechen dem die überaus vornehm abgestimmten Farben einer mineralischen, ganz unvitalen Palette, die sich etwa von Rahm- und Lehmgelb über gebleichtes Braun und Terrakotta zu Schiefergrau, Algengrün und Schwarzgrün bewegt, in hellem Preußischblau und Spangrün kulminiert, ohne die fast schwere Gehaltenheit des Ganzen je zu durchbrechen. Die Distinktion der Bildordnung führt ans Dekorative. Aber der reine Zusammenklang, die Gewichtigkeit und kulturvolle Gemessenheit der Haltung ergeben eine nicht etwa glatte und rasch sich verbrauchende, sondern magische, nachhaltige, tiefmelodische Wirkung. Bild wird, nur ganz leise an Plakatisches rührend, Grundriß der Nahwelt. Gegenüber diesen gesättigten und gereiften Gebilden nehmen sich die unansehnlichen, nüchternen Klebebilder von etwa 1914 noch recht armselig aus. Aber auch damals schon macht sich die Tendenz zur Ausgestaltung der Dingform bei Gris geltend. Heute haben seine wie Waldteiche ruhenden, achatenen Stilleben eine verführerische Kraft; und es ist nicht Demagogie, sondern fließende Harmonie, die uns in ihren Bann zieht. Wenn Gris nun Figürliches einflicht oder aus dem Leben der Kurven nicht Dinge, sondern menschliche Figuren erstehen läßt, gerät er wohl fast in die Nähe stilisierter Klischees für „Pierrot" oder „Nonne". Aber seine unendliche Feinfühligkeit in Kolorit und Flächenkadenz löscht die leichte Fatalität solcher Verallgemeinerungen aus und bewirkt auch hier eine traumhaft-zephirene Musik der Kurven und der abschwellenden Segmentpläne, die ihren schwebenden Fall an das Menschliche abgibt. Die oft ein wenig kurante Übereinpassung der Teilformen geht bei Gris letztlich stets in der Transsubstantiation auf, d. h. die ornamentale Paraphrase mündet im Wuchs geistiger Gestalt, überführt das bloße Formmaterial in ein Gebilde voll Geheimnis. In Gebilde von tiefer Schönheit des Organischen und artefakter Ordnung. —

Schon mehrfach konnte Otto Herbig durch einfache, empfindungsvolle, im Umriß recht groß genommene Zeichnungen Sympathien erringen, die zu befestigen nun einer Ausstellung seines letzten Schaffens (in der Galerie Möller) vollauf gelingt. Man sieht dort Darstellungen aus dem stillen Leben eines sommerlichen Hauses, — das schlummernde Kindchen, die ernste Beschaulichkeit seiner Mutter, das ruhige Dasein auf besonntem Balkon über dem See und das Dämmern breiter, alter Möbel und Küchengeräte im schattigen Zimmer. Schön ist, wie die friedvolle Stimmung Weite und Nähe zusammenfaßt und wie das Intime durch eine spürbar gütige Schlichtheit der Anschauung in eine Würde jenseits jeder verniedlichenden Genrewirkung gehoben ist. Ein warmer, ruhiger Atem streicht durch diese Blätter, in denen der einfältige Ernst nicht prahlerisch, die Heiterkeit des Lichts ohne Lärmen ist. Herbig zeichnet frei und markig, subordiniert auch die Farbe einem zeichnerischen Elan, dessen bogige Handschrift eigenes Gepräge hat. Dieser Duktus umschreibt Köpfe, Schultern, Wand und Horizont mit sammelndem Strich, obwohl gelegentlich die Gefahr auftaucht, daß der Schwuppdich als Selbstzweck und die Leichtigkeit des Schwungs fahrig wirkt. Ein Heckel nicht ferner Typus wird runder gefaßt und zu greifbarerer Existenz erlöst, ohne im Wesen zu verflachen. Herbig läßt noch Schönes und Bleibendes erwarten, weil seine Begabung krampflos ist. —

Das Kupferstichkabinett hat den Zeitgenossen Dürers Urlaub aus den immerhin verwahrteren Mappen gegeben und sein herrliches Besitztum an Zeichnungen, vor allem Altdorfers, Cranachs, Hubers, Grünewalds und Baldungs ausgebreitet. Die andern Persönlichkeiten der Epoche fehlen nicht, Nic. Manuel Deutsch tritt besonders hervor; der jüngere Holbein allein bleibt blaß. — Die moderne Abteilung der graphischen Sammlung bezeugt zugleich ihre Umsicht und glückliche Hand, die sie in letzter Zeit nicht nur schöne Blätter aller Führenden, sondern auch seine

Proben noch weniger bekannter Künstler wie Czobel, Crodel, Herbig und reizvolle Blätter selbst mehr gefälliger Zeichner wie Schoff und Rößner erwerben ließ. Bis zu Dix und Felixmüller sich vorgewagt zu haben, das beweist schon besondere Frische. Eine Grenze besteht nur gegen die stärker abstrahierende Gestaltungsweise. Willi Wolfradt.

Bautzen

Ausstellung alter Bücher und Einbände des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der v. Gersdorff-Weichaschen Stiftungsbibliothek im Stadtmuseum Bautzen.

Da aus finanziellen Gründen eine Vereinigung der 1697 gegründeten v. Gersdorffschen Stiftungsbibliothek mit der Stadtbücherei geplant ist, hat es sich der Bautzener Kunstverein zur Aufgabe gemacht, durch eine typographische Ausstellung das allgemeine Interesse auf die kostbaren Bestände der Gersdorffschen Bibliothek hinzulenken.

Zu den ältesten und wertvollsten Stücken gehört eine Anzahl Manuskripte und Wiegendrucke, darunter eine 1497 in Venedig erschienene lateinische Bibel im alten Buchbeutel. Ferner sind Albrecht Dürers Buch „Von der Unterweisung der Messung" (Nürnberg 1525), die ins Deutsche übersetzten Historien des Titus Livius (Mainz, bei Schöffer, 1538), ein italienischer Totentanz von 1551 mit Holzschnitten nach Hans Holbein, das „Astrologicum Caesareum" des Peter Apianus mit eigenhändiger Widmung des großen Astronomen Tycho de Brahe (1580) auf dem Titelblatt, hervorzuheben. Aus dem 17. Jahrhundert stammt eine stattliche Reihe historisch-geographischer und naturwissenschaftlicher Werke, unter denen Athanasius Kircher besonders zahlreich vertreten ist. Ferner sind zu erwähnen Matth. Merians „Theatrum Europaeum", seine „Topographia" und das „Theatrum Saxonicum illustratum" von Peccensteinius (1608). Unter alten Bautzener Drucken verdient der wendische Psalter von 1703 (Budissin, bei Richter) besondere Beachtung. Schließlich soll noch auf eine Reihe prächtiger alter Ledereinbände mit Metallbeschlägen und Blindpressung, gute Arbeiten der Renaissancezeit hingewiesen werden.

Dr. v. Watzdorf.

Berlin

Die Kunstausstellung Paul Cassirer, Viktoriastraße 35, nimmt in diesem Jahre ihre alte Ausstellungstätigkeit wieder auf. Es sollen in diesem Jahre die Ausstellungen wieder wie vor dem Kriege in ununterbrochener Reihe folgen.

Die Wintersaison wird mit einer Sammelausstellung E. L. Kirchners eröffnet. Neben einer Reihe von Ölbildern wird das gesamte graphische Werk in den Graphikräumen, die neu hergerichtet sind, gezeigt werden. Nach der Kirchner-Ausstellung folgt eine Ulrich Hübner-Ausstellung, dann eine Ausstellung Liebermannscher Werke und im Januar die Ausstellung der Bilder Max Beckmanns, die das Schaffen des Künstlers in den letzten Jahren zeigt.

In den im oberen Stockwerk liegenden Räumen werden Bilder alter Meister gezeigt.

Haag

In den Sälen von Pulchri Studio wurde zur Feier des bevorstehenden Regierungsjubiläums der niederländischen Königin eine Ausstellung eröffnet, die in 116 Katalognummern eine gedrängte Übersicht über die Entwicklung der Haager Malerei während der letzten 25 Jahre geben will. Die Ausstellung macht in ihrer Zusammenstellung einen geradezu fahrlässigen Eindruck, insofern man, statt das Beste vom Besten heranzuziehen, mit dem zufrieden war, was einzelne Privatsammler zur Verfügung stellen wollten. Was die Ausstellung darlegt, ist nicht ein frischfortblühendes Entwicklungsleben, sondern die bis zur Tötlichkeit fortgeführte Ausbeutung einstmals trächtiger Schönheitsvision. Geradezu ängstlich ist alles ferngehalten, wo der Beschauer fühlen könnte: hier ist ein Ausbruch, hier führt ein neuer Weg! Van Gogh, der doch jahrelang im Haag arbeitete und ohne die Schulbeeinflussung gewisser Haager Maler nicht zu denken ist, fehlt gänzlich. Es fehlt alles, was jung, mutig, zukunftgläubig ist, beherrschend aufgerichtet hat sich das ewig Gestrige, die Wiederholung. Es bleibt unerfindlich, daß die Jung-Haager Künstler nicht gegen das repräsentative Gebahren der Ausstellung Verwahrung einlegten; nur van Konijnenburg hat den Mut besessen, seine Beteiligung abzulehnen. Die Eintönigkeit des Gebotenen ist um so bedauerlicher, als der niederländische Kultusminister de Virsen bei seiner Eröffnungsrede ein ermunterndes Zeichen lebendigen Zeitverständnisses gegeben hatte. H.

Hannover

Die gegenwärtigen Kunstausstellungen sind ohne erheblichen Wert. In der Kestner-Gesellschaft präsentiert der Nordwestdeutsche Künstlerbund eine Zusammenstellung graphischer Arbeiten, von denen nur die Blätter von Chr. Rohlfs und E. Barlach erwähnenswert sind. — Die Galerie v. Garvens bringt bekannte und gute Beckmann-Graphik und eine große Zahl von Arbeiten Meybodens, der als Schüler Kokoschkas dem meisterlichen Vorbild noch sehr eng sich anschließt. E. v. Sydow.

Wiesbaden

Im nassauischen Kunstverein gibt es interessante Münchner Graphik zu sehen. Kurt Müller, Hecht, Seewald. In Kurt Müllers Radierungen pulst ein nervöses, hoher Steigerungen fähiges Temperament, das in den leidenschaftlich hingetobten, glossarischen Architekturen zu phantastischem Ausdruck kommt. Bedächtiger geht Hecht in seinen Holzschnitten vor, gleicherweise anregend in den kraftvollen eignen Kom-

positionen wie in den freien Kopien nach altdeutschen Meistern, deren Technik nachzuspüren für den modernen Künstler von großem Reiz ist. Seewalds Radierungen, die zuweilen wie Bleistiftzeichnung wirken, sind prägnante Notizen gut gesehener Natur. — Lotte Prechner erscheint diesmal mit Aquarellen, von denen eine so geistreich ins Mikrokosmische aufgelockerte Massenbewegung wie die „Prozession" Aufmerksamkeit verdient. Mathilde Huber zeigt in großer Kollektion solides Können, gemäßigten Modernismus bei breit ausgesponnenem Vortrag, der zuweilen nicht einer gemütlichen Note entbehrt. Erna Frank bringt schöne Architekturen. Unter Hanslans fast feminin empfundenen Porträtskulpturen fällt der visionär vergeistigte Kopf Ernst Lissauers auf.

Eine Sammlung alter Meister aus rheingauischem Privatbesitz enthält hübsche Barockmeister, darunter eine farbenschöne „Taufe Christi", anscheinend von van Vren. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Johannes Molzahn ist als Lehrer an die Kunstgewerbe- und Handwerksschule in Magdeburg berufen worden. Er wird dort speziel das Gebiet der Gebrauchsgraphik auf zeitgemäßer Basis behandeln. Molzahn wurde 1892 in Weimar geboren. Bilder, Aquarelle, Graphik und Plastik von ihm waren seit Jahren im „Sturm" und auf den großen deutschen Ausstellungen heutiger Kunst zu sehen. Eine Radierfolge „Zeittaster" verlegte Flechtheim. Wir haben bereits im XIII. Jahrg. des Cicerone, S. 652 ff., nachdrücklich auf den Künstler hingewiesen. — In Rehnen starb im Alter von 55 Jahren der Maler J. H. Zandleven, eine jener in Holland häufigen Figuren, in denen alle Geduld, alle Genauigkeit, alle Gegenstandsfreude der alten holländischen Kleinmeister zu neuer Kraft erwacht scheint. Ein reich und tief gestimmter Kolorist, hält er dabei streng, fast erbittert an der gegenständlichen Form fest. — In Dornburg auf der Insel Zeeland starb Jacoba van Heemskerk nach einem ungefähr einjährigen Leiden, das sie am Schaffen vollkommen gehindert hatte. Sie hat es in Holland nie zu dem Bewundertsein bringen können, das ihr in Deutschland mit Recht zufloß. Die meisten ihrer abstrakt gehaltenen Arbeiten besitzt die Sammlerin Tak van Poortvliet. H.

Neue Bücher

Göbels Wandteppich-Werk

Heinrich Göbel, Wandteppiche. I. Teil: Die Niederlande. Zwei Bände. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Während in Frankreich und in Belgien die Beschäftigung mit der Geschichte der Bildwirkereien, der Gobelins, immer lebendig gewesen ist — schon aus nationalem Stolz auf die großen Leistungen in mittelalterlicher und neuerer Zeit — hat es in Deutschland lange gedauert, ehe versucht wurde, den heimischen Erzeugnissen der Bildwirkerei nachzuforschen und wissenschaftlich teilzunehmen an den Arbeiten unserer westlichen Nachbarn. Das ist um so auffallender, als gerade Deutschland eine Anzahl der frühesten gewirkten Wirkereien besitzt, die wohl schon mehrfach bearbeitet worden sind, aber in vollkommener Weise noch nicht veröffentlicht sind — ebensowenig wie unsere alten Stickereien. Erst kürzlich sind die Arbeiten von Schmitz, Frauberger, Burckhardt, Betty Kurth und die schöne Veröffentlichung der fränkischen Bildwirkereien von Luitpold Herzog in Bayern erschienen, und die Ausstellung der wundervollen Tapisserien aus dem Besitz des ehemaligen österreichischen Kaiserhauses in Wien haben mehr und mehr die Aufmerksamkeit auf eine Kunst gelenkt, deren Denkmale um so wichtiger sind, als sie in ähnlicher Weise wie die Glasmalerei einen Ersatz für die verloren gegangene Monumentalmalerei älterer Zeit darstellt. Jede Bereicherung unserer Kenntnisse in technischer oder historischer Beziehung, jede kulturgeschichtliche Untersuchung und ästhetische Würdigung ist willkommen zu heißen, besonders wenn dabei das Material in möglichst umfassender Weise vorgelegt wird.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes, ein begeisterter Liebhaber der alten Bildwirkerei, bekennt sich zum „Diener der Bildteppiche" und breitet vor uns in einem Bande auf 507 Tafeln eine große Menge der erlesensten niederländischen Teppiche aus, darunter einige in farbigen Wiedergaben. Aber ungleich umfänglicher ist der Textband ausgefallen, der auf 668 enggedruckten Quartseiten eine solche Fülle der Studien mitteilt, daß man der Fortsetzung des so groß angelegten Werkes mit Spannung entgegensieht.

Der Verfasser hat sich reichlich in den Sammlungen umgesehen, und er wird von der einschlägigen, vielfach in schwerzugänglichen Veröffentlichungen verstreuten Literatur kaum etwas übersehen haben. Ein staunenswerter Fleiß wird offenbar und jene Leidenschaft des Liebhabers, dem nichts unwichtig ist, das mit dem Gegenstand seiner Schwärmerei in näherer oder weiterer Beziehung steht. Göbel, dem wir in dieser Zeitschrift verdienstvolle Forschungen über den Gobelinbesitz der sächsischen Kurfürsten danken, begnügt sich nicht mit einer Schilderung der alten technischen Vorgänge und mit der Klärung des geschichtlichen Verlaufes der einzelnen Manufakturen; denn er will nicht die Bildwirkerei nur von rein künstlerischen Gesichtspunkten erfassen, sondern er versucht, „den Einfluß zu klären, den das damalige Schriftwesen, das im engsten Zusammenhange mit den

Pantomimen, den Mysterienspielen, den Intermedien, dem Theater, kurz mit allem, was den Menschen erfreute und über das Grau des Alltags erhob, auf den Entwerfer der Skizzen, den Patronenmaler und den Wirker übte".

Göbel beginnt mit einer ausführlichen Abhandlung über die Technik der Wandteppiche, wobei er sich namentlich auf Diderots Enzyklopädie — die noch für jede kunstgewerbliche Technik das bequemste Illustrationsmaterial abzugeben pflegt — stützt. An und für sich ist ja die Technik der Wirkerei auf hoch- oder tiefllitzigem Stuhl eine recht einfache Sache, aber durch das Eingehen auf oft ganz nebensächliche Konstruktions- und Installationsfragen wird die Sache unnötig kompliziert und die Einsicht in das Wesen der alten Arbeitsmethoden und Praktiken doch nicht recht klar. Dabei wird aber die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine Menge technischer und stilistischer Einzelheiten und Eigenheiten der verschiedenen Werkstätten hingelenkt, auf die relative Selbständigkeit des Wirkers gegenüber dem Kartonzeichner und entwerfenden Künstler, auf die Art der Schraffierung, der Schichtung, auf die Reparaturkünste, Fälschungen und dgl. mehr. Gewiß könnte auch die Praxis, die sich in Deutschland mühsam wieder eine Tradition zu schaffen sucht, daran manches lernen. Material und Farben werden genau erörtert und gelegentlich Bemerkungen über die wirtschaftliche Lage des Gewerbes hinzugefügt — das alles mit größtem Fleiß und großer Fülle. Wo aber der Autor ganz ins Breite geht, das ist in dem großen Kapitel, das er „Die Deutung der Wandteppiche" überschrieben hat. Er gliedert die niederländischen Teppiche zeitlich in vier große Gruppen — von der Frühzeit bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, dann 16., 17., 18. Jahrhundert — und unterzieht die Dichtungen, angefangen mit dem Alexanderlied, einer Suche nach Nachrichten über Bildwirkereien, druckt in dankenswerter Weise Inventare des 14. und 15. Jahrhunderts ab und sucht auf ein paar hundert Seiten einen Überblick zu gewinnen über die mannigfachen Gegenstände der zahlreichen Wirkereien und über ihre Bedeutung im Leben der Zeit. Es ist da ein gewaltiger Wissensstoff zusammengetragen und vielen werden die literar-geschichtlichen Exkurse über das was die Gobelins erzählen und darstellen willkommen sein.

Der folgende Hauptteil des Werkes behandelt die „nach den Grafschaften des ehemaligen Herzogtums Burgund" aufgereihten Manufakturen des Artois, der Bistümer Tournai und Cambrai, Brabants, Flanderns, des Hennegaus und Hollands. Hier ist der Verfasser in seinem Element und wieder breitet er in der Form lose aneinander gereihter Regesten eine Masse der interessantesten Forschungsergebnisse aus, spricht gelegentlich von der sozialen Stellung der Wirker in den verschiedenen Manufakturen, erzählt von den Streitigkeiten der Zünfte, bringt wichtige Handelsnachrichten und alle möglichen Beiträge zur qualitativen und kulturgeschichtlichen Würdigung der Wirkereien — ein buntes Sammelwerk fleißigster Lektüre, im einzelnen zuweilen auch über spezielle Vorarbeiten hinausgehend. Trotz oder vielmehr infolge der überwältigenden Fülle des Stoffes wird die Einsicht in die künstlerische Entwicklung der großen und für die allgemeine Kunstgeschichte so wichtigen Hauptmanufakturen von Arras, Tournai, Brüssel nicht klarer, bleibt der subjektiven Willkür in der Lokalisation der Teppiche das Tor geöffnet. Schließlich kommt es eben doch darauf hinaus, die Entwicklung der Teppichkunst als einen Teil der Malerei in den verschiedenen Zeitaltern aufzufassen und die charakteristischen Unterschiede der verschiedenen niederländischen Malerschulen nachzuweisen. Bei dem Versuche, das gewaltige und höchst wertvolle Gebiet der Teppichkunst aufzuhellen, ist der Verfasser andere Wege gegangen, als seine Vorgänger und er glaubt in dem Nachweis „typischer" Arbeitsweisen und Gewohnheiten genügend sichere Hilfsmittel zur bestimmteren Aufteilung der Werke auf die verschiedenen Werkstätten darzubieten. Das Verfahren verspricht aber nur Erfolg, wo dokumentarisch gesichertes Material wirklich vorliegt. Das ist bei Arras nicht der Fall und bei Brüssel erst in verhältnismäßig später Zeit.

Ohne Zweifel hat der Verfasser eine nützliche Arbeit geleistet, an der niemand, der sich ferner mit der Materie beschäftigt, vorübergehen darf. Die Literaturnachweise und Indices sind ausführlich und die Markentafel ist wohl die vollständigste, die bisher über die niederländischen Wirker erschienen ist.

Was vorliegt, sind die zwei Teile eines ersten Bandes, dessen drucktechnische Ausstattung mustergültig ist. Hoffentlich glückt es dem Verfasser, auch die übrigen Bände, die Frankreich, Italien, Deutschland behandeln sollen, herauszubringen. Für die Sammlung des weitverstreuten und bisher ungleichmäßig bearbeiteten Materials werden wir dem Verfasser stets dankbar sein — und wenn es ihm bei den nächsten Bänden gelingt, die Fülle seines Wissens zu gliedern und in strafferer Darstellung vorzuführen, dann wird er ebenso dankbare Leser wie Betrachter seines Werkes um sich scharen. R. G.

Die Bildwerke des deutschen Museums Herausgegeben im Auftrag des Generaldirektors von Theodor Demmler. Bd. I. Die Elfenbeinbildwerke. Bearbeitet von W. T. Volbach. Mit 55 Abbildungen im Text und 85 Tafeln. Verlag von Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig 1923.

Über Museumskataloge dieser Art ist schwer zu debattieren. Praktischen Nutzen für den Besucher haben diese voluminösen Bände zunächst

nicht und doch verdient die Tatsache einer solchen Veröffentlichung jedes Lob, weil in diesen Kompendien eine Fülle unvergleichlicher Dokumente verschlossen ist, von der wissenschaftliche Erkenntnis auf viele Jahrzehnte hinaus unendlichen Nutzen ziehen kann. Daß das Deutschland dieser Zeit überhaupt noch in der Lage ist, solche Publikationen vorzulegen, muß beinahe überraschen. Außer dem Bearbeiter selbst wird überdies wohl nie jemand die Fülle des hier vereinigten Materials bis zum Letzten ausschöpfen; infolgedessen sind derartige Kataloge in erster Linie Nachschlagewerke, Fundament für ein Spezialgebiet, das unter dem besonderen Gesichtspunkt **einer** Sammlung durchforscht und erschlossen wird. Dem ersten Band über die Elfenbeine (der eine wesentlich ergänzte Neuauflage des berühmten Vögeschen Katalogs darstellt), werden später noch drei weitere Bände folgen, so daß wahrscheinlich dieser Gesamtkatalog des deutschen Museums eher vorliegen dürfte, bevor noch die Sammlung selbst sich in dem niemals fertig werdenden Neubau den Blicken des Besuchers präsentiert. Das ist bedauerlich, aber den Umständen nach nicht zu ändern und es hat auch keinen Sinn, in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, daß Bodes überstürzte Idee eines deutschen Museums und der noch unheilvollere Plan, wieder auf die Spreeinsel zu bauen, sich heute mehr denn je als absolute Fehlgriffe dieser an sich äußerst problematischen Bodeschen Museumspolitik erweisen.

Hier heißt es, einer verdienstlichen deutschen Forscherarbeit gerecht zu werden und im Ganzen ein Unternehmen zu begrüßen, das sicher von vornherein des Dankes europäischer Kunstwissenschaft gewiß sein darf. Denn die erstaunliche Fülle des in diesem Bande vereinigten Materials überhaupt schlechthin und der nicht wie Volbach Spezialist auf dem engeren Gebiete der Elfenbeine ist, sondern diese Dinge mehr mit dem gesunden, reinen künstlerischen Gefühl zu begreifen sucht, muß ohne weiteres an die Gründlichkeit und Akribie des Forschers glauben, der als Fachmann auf seinem Gebiet einwandfrei besteht. Demmlers Vorwort nennt diesen Band „ein Kompendium der gesamten Elfenbeinkunst", ein Wort, das anderswo in Europa vielleicht doch berechtigten Widerspruch erwecken könnte, zumal gewisse Lücken der Berliner Sammlung, verglichen mit den Beständen anderer europäischer und amerikanischer Museen (Italien, London, New-York) evident sind. Aber auch ohne diese Volltönigkeit bleibt genug, was Herrn Volbach als Bearbeiter durchaus zu Ehren gereicht.

Seltsam unpraktisch ist (trotz gegenteiliger Versicherung im Vorwort des Herausgebers) die buchtechnische Anlage des Katalogs, der vorn im Textteil, eingestreut in die katalogmäßigen Angaben, zwar einige fünfzig Textklischees verteilt, aber im Hinblick auf den glänzenden Tafelanhang ein ewiges Umblättern und Nachschlagen nötig macht. Wie einfach und überzeugend wäre es da z. B. gewesen, wenn man von vornherein jeder Tafel eine Textseite gegenübergestellt hätte, was die Durcharbeit eines solchen Bandes zu einem reinen Genuß machen würde. Man mußte — wenn nötig — dann lieber die Größe des unhandlichen Formats opfern, dafür aber würde man ein Buch bekommen, das Seite für Seite und Tag für Tag dem Kunstfreund eine reine Freude künstlerischen Genusses darbieten könnte.

Dies wäre doppelt zu wünschen gewesen, weil der Sinn der alten Elfenbeine heute so durchaus den Geist unserer Zeit berührt. Und dies wäre sogar der Weg gewesen, der aus dem Moderduft einer antiquarischen Sammlung — wie es letzthin das K. F. M. mit dem Appendix eines deutschen Museums vorläufig immer noch ist (Registratur der Formate und geschichtlicher Vollständigkeit an Stelle des einzig möglichen Maßstabes künstlerischer Bedeutsamkeit) — endlich einmal herausgeführt hätte. B.

Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Kunst- und historische Sammlungen: Die Glasmalereien. Mit 5 Holzschnitten von W. Harwerth nach Scheiben aus der Ritterstiftskirche in Wimpfen a. Neckar. Darmstadt 1923.

Der um die althessische Kunst außerordentlich verdiente Direktor des hessischen Landesmuseums Professor Dr. Fr. **Buck** gibt in diesem kleinen vornehm ausgestatteten Schriftchen in Gesprächsform eine belehrende Plauderei über die Glasmalereien des Museums zum besten. Die liebenswürdige Absicht, kunstfreundliche Laien auf diesem Weg „zu fruchtbarem Betrachten der Werke" anzuregen, wird gewiß bei vielen ihren Zweck nicht verfehlen, während in dem beigefügten mit reichen Literaturangaben versehenen „Verzeichnis der Glasmalereien" auch der Zünftler auf seine Rechnung kommt. M. E.

Georg Jakob Wolf: Leibl und sein Kreis. F. Bruckmann A.-G. München 1923.

Durch das Werk von Waldmann ist das Oeuvre und das Leben Leibls beinahe erschöpfend dargestellt. Wolf stützt sich in seiner Arbeit über den Künstlerkreis, der sich um Leibl gruppierte, vielfach auf Waldmann. Das Buch wendet sich vor allem gegen die Auffassung, als ob Leibl zu Trübner, Schuch und Alt oder zu den schwächeren Künstlern des Kreises in einem direkten Lehrverhältnis gestanden hätte. Vielmehr hätten sich gleichgesinnte und künstlerisch gleichgerichtete Maler in gemeinsamem Wollen zusammengefunden, wenn auch Leibls Kraft und Intensität ihn zum geistigen Führer gemacht habe. Viel psychologisches Material aus den Beziehungen

zwischen den Künstlerfreunden wird mitgeteilt. Bemerkungen wie die von Leibl zu Alfred Zimmermann „Verflucht, ich merke, daß ich geschickt werde, ich muß wieder von vorne anfangen" oder die von Thoma zu Karl Haider, daß er verdächtig sei, zu lasieren, beweisen, wie radikal ehrlich diese Maler es mit ihrer Arbeit nahmen. Mit dem Begriff des Naturalismus ist diese bei scheinbarer Lockerung der Form streng malgesetzliche Kunstperiode nicht zu umreißen. Am interessantesten sind die Reproduktionen, die die Behandlung des gleichen Vorwurfs von mehreren Künstlern der Gruppe zeigen. Die feinen und doch sehr tiefen Unterschiede zwischen den verschiedenen Temperamenten drücken sich deutlich aus. S. Sch.

Kurze Anzeigen

Bulletin der Bachstitz-Galerie

Die bekannte, neuerdings auch durch eine eigene Filiale in New York festverankerte Kunsthandlung legt soeben unter dem Titel „Bulletin of the Bachstitz Gallery" eine eigene kleine Zeitschrift vor, die auf tadellosem Papier gedruckt, zahlreiche Abbildungen bemerkenswerter Werke aus dem Besitz der Galerie reproduziert. Offenbar verfolgt diese Veröffentlichung den Zweck, die zahlreichen internationalen Kunden der Bachstitz-Galerie dauernd über die Bestände, Neuerwerbungen usw. auf dem Laufenden zu halten. Die Angaben unter den Abbildungen sind von äußerster Knappheit, aber wissenschaftlich bezüglich Provenienz, Literatur usw. von absoluter Sachlichkeit. Das erste Heft wird außerdem durch ein klug geprägtes „Vademecum für Sammler" eingeleitet, das ungeteilte Zustimmung verdient. Alles in allem ist diese Art vornehmer Reklame, die gleichzeitig die Wissenschaft bereichert, ebenso neu wie dankenswert. In dem gleichen Sinne fortgeführt, wird dies Bulletin einmal ein ebenso vielseitiges wie wertvolles kunstgeschichtliches Kompendium darstellen. B.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Hans Curjel, Hans Baldung Grien. Mit 3 farbigen Lichtdrucken und 176 Abbildungen im Text und auf Tafeln. Preis: Halbleinen Gz. M. 35.—.

Leopold Zahn, Die Handzeichnungen des Jaques Callot. Mit 84 Lichtdrucken auf Tafeln und 51 Abbildungen im Text. Preis: Halbleder Gz. M. 50.—.

Alfred Steinitzer, Einführung in die italienische Kunstgeschichte. Mit 240 Abbildungen auf Tafeln. Preis: Halbleinen Gz. M. 6.—.

Sämtlich im O. C. Recht-Verlag. München 1923.

C. Schellenberg, Dürers Apokalypse. Mit 45 Abbildungen. Preis: Halbleinen Gz. M. 7.—. (Kompendien zur deutschen Kunst, Bd. III.)

Josef Meder, Dürers grüne Passion. Mit 19 Abbildungen. Preis: Halbleinen Gz. M. 7.—. (Kompendien zur deutschen Kunst, Bd. IV.)

Otto Höver, Vergleichende Architekturgeschichte. Großoktav. Mit 96 Tafeln. Preis: Halbleinen Gz. M. 28.—.

Sämtlich im Verlag der Wissenschaften O. C. Recht & Dr. Noether A.-G. München 1923.

Max Klinger und seine Vaterstadt Leipzig. Ein Kapitel aus dem Künstlerleben einer deutschen Stadt. Mit 21 Abbildungen. A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung Dr. Werner Scholl. Leipzig 1923.

Verschiedenes

Eine Dürerfrage

Röttingers Anzeige meiner Schrift über Dürers Schloßhofansichten (Cicerone 15, S. 176) erweist sich als eine angelegentliche Empfehlung der Dregerschen Deutung (Kunst und Kunsthandwerk 24, S. 133), die mehr zu Worte kommt als die meinige. Sie wird ohne jeden stichhaltigen Einwand abgelehnt. Andererseits nimmt Röttinger die Dregersche Erklärung, Hauptsachen mit Stillschweigen übergehend, Nebendinge mit einer ihnen nicht zukommenden Wichtigkeit betonend, ungeprüft als völlig gelungen hin. Um einige meiner Feststellungen an einem ursprünglichen Gebäudewinkel auf der Cadolzburg zu entkräften, greift Röttinger zu den dem 18. Jahrhundert entstammenden Bauplänen des Innsbrucker Schloßhofes, weil diese mehr Beweiskraft hätten. Trotz dieser entscheidenden Bedeutung, die also Baupläne für Röttinger haben, bleiben die acht von zwei sachkundigen Architekten entworfenen Grund- und Aufrisse der beiden von mir verglichenen Schloßhöfe unbeachtet, ebenso noch viele andere gerade in ihrem Zusammenhang zwingende Vergleichungen am Bauwerk. Der aber befindet sich doch sicherlich im Vorteil, dem das dem 15. bis 16. Jahrhundert angehörende Baudenkmal selbst beim Vergleich unter Berücksichtigung späterer Veränderungen zur Verfügung steht, da sich an ihm „scheinbare Kleinigkeiten" genug finden, durch die sich „wirkliche Beweise gewinnen lassen" (Dreger). Nachgrabungen, denen der Wert einer Probe aufs Exempel zukommt, werden als bedeutungslos beiseite geschoben. Tirolische Einflüsse, für die ich bei der Cadolzburg in Einzelheiten aus geschichtlichen Gründen nur eine Möglichkeit aufstelle, werden wie wirklich vorhanden als Gegenzeugen angerufen. Das Fehlen der Spitzen von zwei Innsbrucker Stadttürmen im Bilde des Schloßhofes wird Röttinger sogar ein Anlaß, die Sicherheit der Stellung Dregers hervorzuheben, indem dieser

die Behauptung habe wagen dürfen, Dürer habe sie absichtlich weggelassen. Auf diese Weise und mit solchen von außen hergeholten Gegengründen kann das Gefüge meiner Beweisführung nicht erschüttert werden. Den eigentlichen Beweis aber für die Richtigkeit der Lösung, die Röttinger an die Stelle der meinigen setzen will, ist er schuldig geblieben. Auch meine Erklärung der Reitergruppe vom Jahre 1489, die mir bei der Beschäftigung mit diesem Jahre, in das ich aus bestimmten Gründen die Schloßhofansichten verlege, ganz von selbst wie eine reife Frucht zufiel, findet keine Erwähnung.

Dregers Deutungsversuch mit der Innsbrucker Hofburg erscheint wie eine neue Spielart der Schönbrunner-Mederschen Vermutung, es handele sich um die Innsbrucker Ottoburg. Aber auch Dregers Versuch mußte scheitern. Es ist ein Phantasiebau, errichtet mit allen Mitteln gelehrter Forschung, aber ohne Untergrund, wie ihn nur nüchterne Beobachtung des Gegebenen legen kann, die sich auch nicht durch den geistreichsten Gedanken verführen läßt, den sicheren Boden des Tatsächlichen zu verlassen. Indem sich Dreger von dem jetzigen Bauwerk der Hofburg unter Benutzung älterer Baupläne und -Verträge zu den Dürerschen Schloßblättern zurückarbeitet, unterliegt er der Gefahr, darin zu finden, was er erst hineingesehen hat. Ich gehe den umgekehrten Weg, indem ich die Dürerblätter zum Ausgangspunkt wähle. Daß aber Dregers Weg ihm zum verhängnisvollen Irrweg wurde, davon einige Beispiele.

Unter Dregers Augen werden die zwei durch die anders gestalteten und verteilten Fenster deutlich als voneinander verschiedene, aber unter einem Dach vereinigten Gebäude, der Saalbau und das Wirtschaftsgebäude (L. 453 l. u. 452 r.), zu einem einzigen, in sich einheitlichen Bau, zum Saalbau der Hofburg. Der durchgehende Erker (kein Turm!) mit den seitlichen Treppen, der vor dem Wirtschaftsgebäude steht, wird zum Treppenturm, der, wie es in dem Bauakt heißt, „inmitt des saals" steht. Der Giebelaufsatz auf dem Wirtschaftsgebäude wird einem besonderen Bau, dem „Paradeis", zugeschrieben, wobei dann die Scheidewand durch zwei Fensterpaare gehen müßte. Das erkerreiche Gebäude wird zum „Frauenzimmer", von dem aber das ihm zugehörige Arkadensäulchen in der niederen Eingangsarkade von dem Zeichner bei seinem hohen Standorte wegen der Tiefe des hinteren Hofes nicht hätte gesehen werden können. Das durch den bläulichen Duft als fern gekennzeichnete schmale Dach hinter dem „Frauenzimmer" soll dem Schatzturm eigen sein, der aber unmittelbar diesem Gebäude angebaut ist. Der an eine Kapelle erinnernde reichgeschmückte gotische Giebel mit dem Chörlein, das unmittelbar hinter dem rechten Zwischenbau sichtbar ist (L. 453), wird zum „Riesenhaus", das auf der anderen Seite der Hofgasse, und zwar mehr nach rechts, liegt. Der Turm auf der Schmalseite wird zum Torturm, der für Innsbruck zwar nicht bezeugt ist, aber für Dreger „fast selbstverständlich erscheint, weil ein Tor eben auch einen Turm erfordert". Aber der Hauptweg tritt nicht aus dem Turmtor in den Hof, sondern kommt von der entgegengesetzten Seite, von dem Arkadeneingang, her und läuft am Turm vorüber, zu dem sich nur eine schmale Spur schräg abzweigt. So kehrt sich für Dreger der Dürersche Hof um und kommt in der Lage des Turmes zur Arkadenpforte eine gewisse äußere Ähnlichkeit mit dem Innsbrucker zustande. Aber die Maßverhältnisse der Hofburg sind im ganzen und im einzelnen (z. B. beim „Frauenzimmer") zu verschieden, vor allem viel zu groß, als daß der Dürersche Hof auf diesen Grundriß gesetzt werden könnte. An den Problemen, die die Blätter für das Sehen und Zeichnen Dürers bieten, ist Dreger vorübergegangen. So stellt sich denn auch heraus, daß die gegenüberliegenden Gebäude samt dem Wohnturm (L. 452 l. u. 453 r.) für Innsbruck, wie Dreger selbst sagt, „nicht überliefert" sind; „man sieht aber nicht ein, warum der Abschluß des Hofes nicht so gewesen sein soll". Die Gleichsetzung des Wohnturmes mit dem Eckturm in dem Dürerschen Stadtbild von Innsbruck (L. 451) muß gleichwohl einen Beweisgrund abgeben, der „die letzten Bedenken zerstreuen" soll. Aber die Gleichstellung der beiden Türme verbietet sich durch die Verschiedenheit von baulichen Einzelheiten und durch die Übereinstimmung in der Himmelsrichtung der Dachfirste, die bei dem verschiedenen Standort des Zeichners verschieden sein müßte. Auch stilistisch gehören der Schloßhof und das Stadtbild nicht zusammen; jener ist eine Jugendarbeit, dieses die Frucht einer reiferen Zeit. Wo man auch die Sonde ruhiger Nachprüfung ansetzt, stimmt es nicht. Kein Wunder, daß nun auch der Dregerschen Beweisführung, die Widerstrebendes zusammenbringen will, etwas Gewaltsames anhaftet.

Dregers Deutung ist unhaltbar. Röttingers Rettungsversuch ist mißglückt. Schon 1922 war im Cicerone S. 567 auf die Bedeutung der Dregerschen Ergebnisse für die Dürerforschung aufmerksam gemacht worden, nachdem bereits 1921 — also vor dem Erscheinen meiner Schrift — Dreger selbst in seiner Abhandlung S. 175, die südliche Schmalseite des Cadolzburghofes nach Photographie mit der Turmseite des Dürerschen Schloßhofes, also mit der entgegengesetzten Seite, vergleichend, meine Deutung für „ausgeschlossen" erklärt hatte. Auch ohne Röttingers Zureden würde ich seinem Landsmanne den Preis gönnen, wenn ich mich von der Richtigkeit seiner Deutung hätte überzeugen können. Ich wünsche mir unvoreingenommene Leser um der Sache willen, der „ich dien".

Otto Mitius.

Bevorstehende Versteigerungen

Wien

Eine sehr bedeutende Waffensammlung wird im Dorotheum am 29. und 30. Oktober 1923 zur Versteigerung kommen. Sie wurde von dem Großindustriellen Joseph Freiherr von Dietrich (1780–1855), der unter Kaiser Franz I. als Kriegstransport-Unternehmer eine große Rolle spielte zum größten Teil aus dem Nürnberger Zeughaus 1797 erworben und füllte in seinem, im Sinne der Romantik ausgestatteten Schlosse Feistritz, das später an seinen Schwiegersohn, Fürsten Sulkowski, überging, einen großen Saal. Nur wenige Privatsammlungen können sich dieser an die Seite stellen, umfaßt sie doch unter ihren 1500 Nummern eine außergewöhnliche Fülle von ganz seltenen Objekten, so 5 Kettenpanzer des 15. Jahrhunderts, 8 Halbrüstungen von 1520 bis 1550, 3 komplette Harnische um 1570, 15 komplette Reiterharnische aus dem 30jährigen Kriege, viele Beutestücke aus den Türkenkriegen (besonders Bogen und Köcher), 60 Stück Hellebarden und Partisanen von 1500—1700, 30 Stück Gewehre, 10 Geschützmodelle des 18. Jahrhunderts, 9 bemalte Nürnberger Rundschilde, Reitzeuge, Sättel usw.

Wie der bekannte Waffenkenner, Hofrat Dr. List, in seinem Vorworte zu dem bereits erschienenen, reich ausgestatteten Kataloge betont, war seit langem keine derart reichhaltige Waffensammlung am Markte und es dürfte auch nicht so bald wieder eine solche zur Auktion gelangen.

Stattgehabte Versteigerungen

Frankfurt a. M.

Die mit Spannung erwartete Versteigerung von Meisterwerken der Gemäldemalerei des 19. und 20. Jahrhunderts bei Rudolf Bangel ist vorüber. Sie war ein Ereignis. Nicht nur aus allen Gauen Deutschlands waren Kunstliebhaber herbeigeeilt, auch das Ausland war vertreten. Viele Bilder wurden heiß umkämpft. So wurden Preise erzielt, welche selbst die kühnsten Erwartungen übertrafen und darum belebend und umformend auf den Kunstmarkt einwirken werden. Sie bewegten sich durchweg in Milliarden, die meisten Bilder gingen in Privatbesitz über. Es erbrachten: Eine Campagnalandschaft aus dem Jahre 1821 von Corot 240 Milliarden Mark, Hans Thoma 160 Milliarden Mark, Franz v. Lenbach 110 Milliarden Mark, je 100 Millarden Mark ein Strandbild v. J 1875 v. Courbet, Donauschiffszug von Joh. Ad. Klein und die „Weberei" von Max Liebermann, ein Albert v. Keller 80 Milliarden Mark, das „Pfarrhöfchen" von Anton Burger 72 Milliarden Mark, je 56 Milliarden Mark eine Pastellandschaft v. Alfred Sisley und ein Moritz v. Schwind „Feldschlacht", Wilh. Trübner 46 Milliarden Mark, Gustav Schönleber 45 Milliarden Mark, Franz v. Defregger 42 Milliarden Mark, Leopold Fissette und Carbonero je 36 Milliarden Mark, Ad. Hengeler 34 Milliarden Mark, Franz Roubaud 32 Milliarden Mark, Beer 31 Milliarden Mark, je 30 Milliarden Mark ein Joseph Wopfner und Hermann Gradl „Ammerseemotiv" v. J. 1923 usw.

Erscheinungstermin

Heft 20	18. Oktober
„ 21	1. November
„ 22	22. November

Redaktionsschluß

Heft 20	11. Oktober
„ 21	25. Oktober
„ 22	15. November

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Gut Kaltenbrunn, Post Gmund a. Tegernsee.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / DRESDEN: i. V. Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Str. 48 / FRANKFURT a. M. Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Hermann Huber

Von ERWIN POESCHEL | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln[1]

Es ist immer noch ein Rest des Glaubens an ein klassisches Ideal, wenn der schweizerischen Kunst gerade da, wo sie am echtesten ist, oft nur mit respektvoller Achtung begegnet wird. Durchgangsland nach Bestimmung der Lage, von den aus größeren Kulturbecken heranbrandenden Wellen bespült, zwar durch einen zentralen staatlichen Gedanken geeint, jedoch verschiedenen Stammes, ist die Schweiz nicht der Boden, wo in heiterer Selbstverständlichkeit hesperische Frucht gedeiht. Vielmehr ist ihre uralte Sendung, im Wirbel der aufeinanderprallenden Winde zu stehen, das Gegensätzliche zu verzahnen, die Not der Spannung zwischen Polaritäten zum Agens seines geistigen Lebens zu machen. Der nie ganz aufgelöste Rest zwischen den Gegensatzpaaren — mögen sie welsch und deutsch, romanisch und germanisch, südlich und nördlich heißen — dieses Reservat der Unerlöstheit, das ist vielleicht der intimste Reiz einer Kunst, die unter solcher Konstellation geboren.

Die Vermischung von Gegensätzlichem macht auch den Zauber der Landschaft aus die Huber in den letzten Jahren zum Raum seines Schaffens gemacht. Innere Wahlverwandtschaft mag den Zürcher — vordem weit umhergetrieben, in Palästina, in Algier, in Italien und Frankreich — dem Bündnerland und hier besonders dem oberen Prätigau, der Gegend um Klosters, verbunden haben, wo Sanftes sich mit Herbem verbindet zu einem jungmännlichen Gesicht. Wer aus der Anmut des Bodenseebeckens und der ausladenden Fruchtbarkeit des Rheintales hierher kommt, der sieht eine strenge Welt von dramatisch getürmtem Fels und Firn; wer aber von weiter oben herabsteigt und etwa die urwelthafte Einsamkeit des Engadins noch im Gefühl hat, der spürt sich vom ersten Gruß der Ebene mild berührt. Junges Laub leuchtet und im dichteren Gras stehen weiß die ersten blühenden Bäume. Und das: in einem Sinn, den es nach Anmut, nach lyrischer Hingabe und Träumerei verlangt, dieses Gran Härte, dieses: es niemals zu leicht haben wollen, das ist das Zeichen der Kunst Hubers.

Denn von den ersten Anfängen an zeigte sich bei diesem Maler (der damals noch stärker ein Zeichner war) eine erstaunlich frei fließende Begabung, eine ganz seltene Ergiebigkeit des Talentes, dem nichts versagt schien. Die Leichtigkeit der Hand verlockte zu vielen Wandlungen der Schrift; Landschaften, Menschen, vergangene Epochen gestalteten im Wechsel der Jahre und der Berührungen seine Mittel, manchem wohl schien er ein Mensch mit vielen Masken; aber sieht man heute dahinter auch in diesen Zeiten sein Gesicht, so findet man in den vom Faltenwurf der Beuroner Schule umhüllten Gestalten der Jerusalemer Zeit wie in den gotisch anmutenden Knaben auf dem Limmatsteg als Eigenstes gleicherweise jene merkwürdig anziehende, all seinen Gestalten immer bleibende Mischung von naturhaftem Dasein und einem nach innen sinnenden, etwas schwerblütigen Zug. Nie spürt man Krampf oder Kampf, nie auch Aktion, aber die Lust am reinen, unbeschwerten Dasein ist — will man darin südlich-nördliche Amalgamierung erkennen? — nie ganz frei vom grunddeutschen: das Leben als Aufgabe betrachten. So wird man Huber, wie deutschschweizerischer Kunst überhaupt, mag man sie in Gotthelf, Keller oder Hodler suchen, nie ganz gerecht werden, wenn man ihre ethische Fundierung übersieht. Dieses Grundgefühl wird auch den Künstler in allem leichten Gelingen nie haben zur Ruhe kommen lassen. Die rasch und eigentümlich gefundene Geste, wie sie den Knabengestalten seiner frühen Graphik eignet, die sanfte Kantilene des Geigers mit den drei Mädchen in einem Boot, überhaupt der liedhafte Zauber all dieser früheren Werke, es mag ihm alles zu leicht hinschwingend gewesen sein. Und gerade als ihm — vor einigen Jahren — von französischen Meistern an-

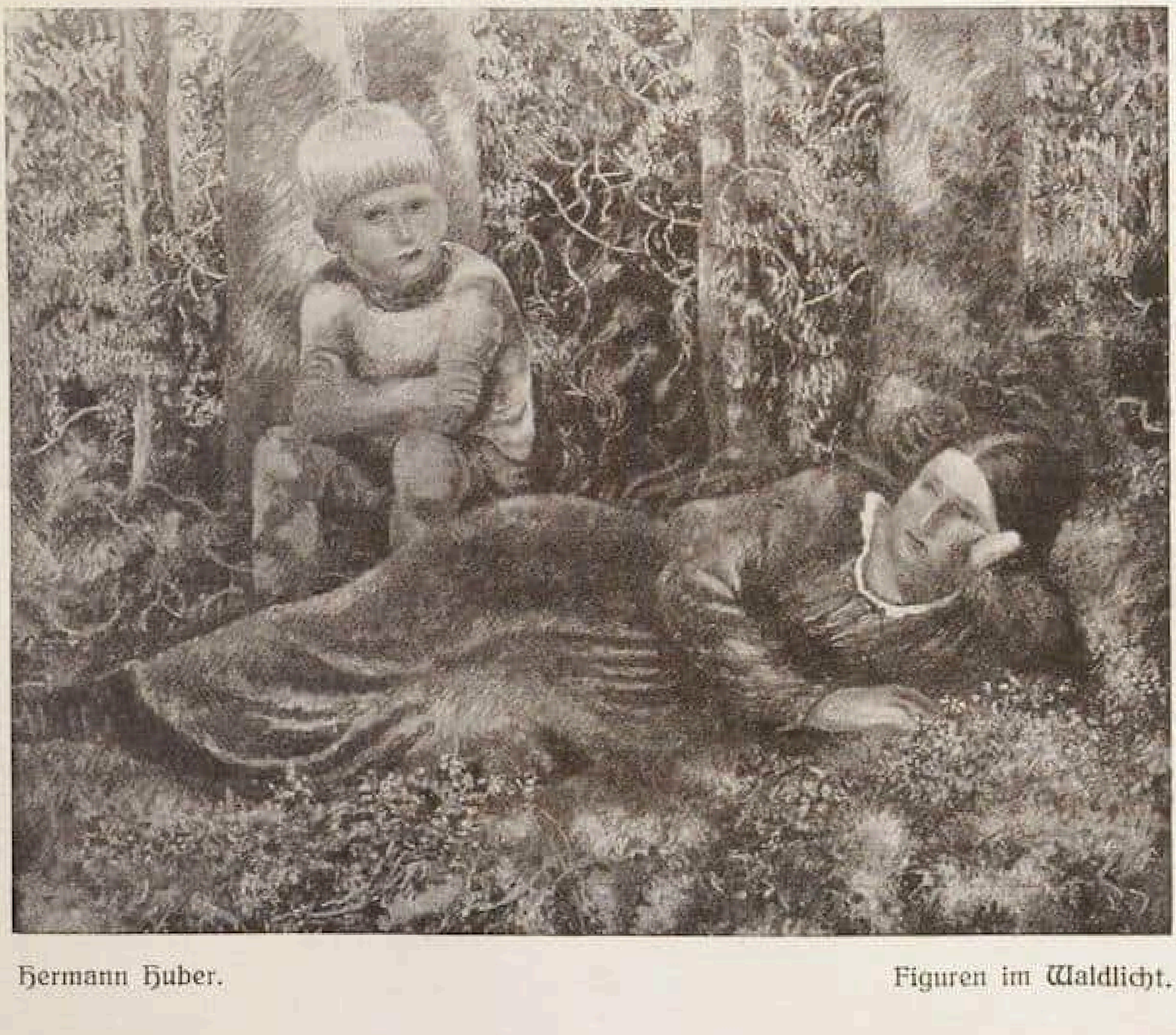
[1] Die Reproduktion der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages von Müller & Co. in Potsdam.

geregt, die Auflöſung der Eigenfarbe in das Geflimmer eines reich bewegten Gewirkes gelungen war, da begann er mit neuer Energie, mit neuem Reichtum der Mittel zwar, damit aber auch mit neuen Verantwortungen und Pflichten ſich um das zu mühen, was immer ſein Ziel war: das Bild.

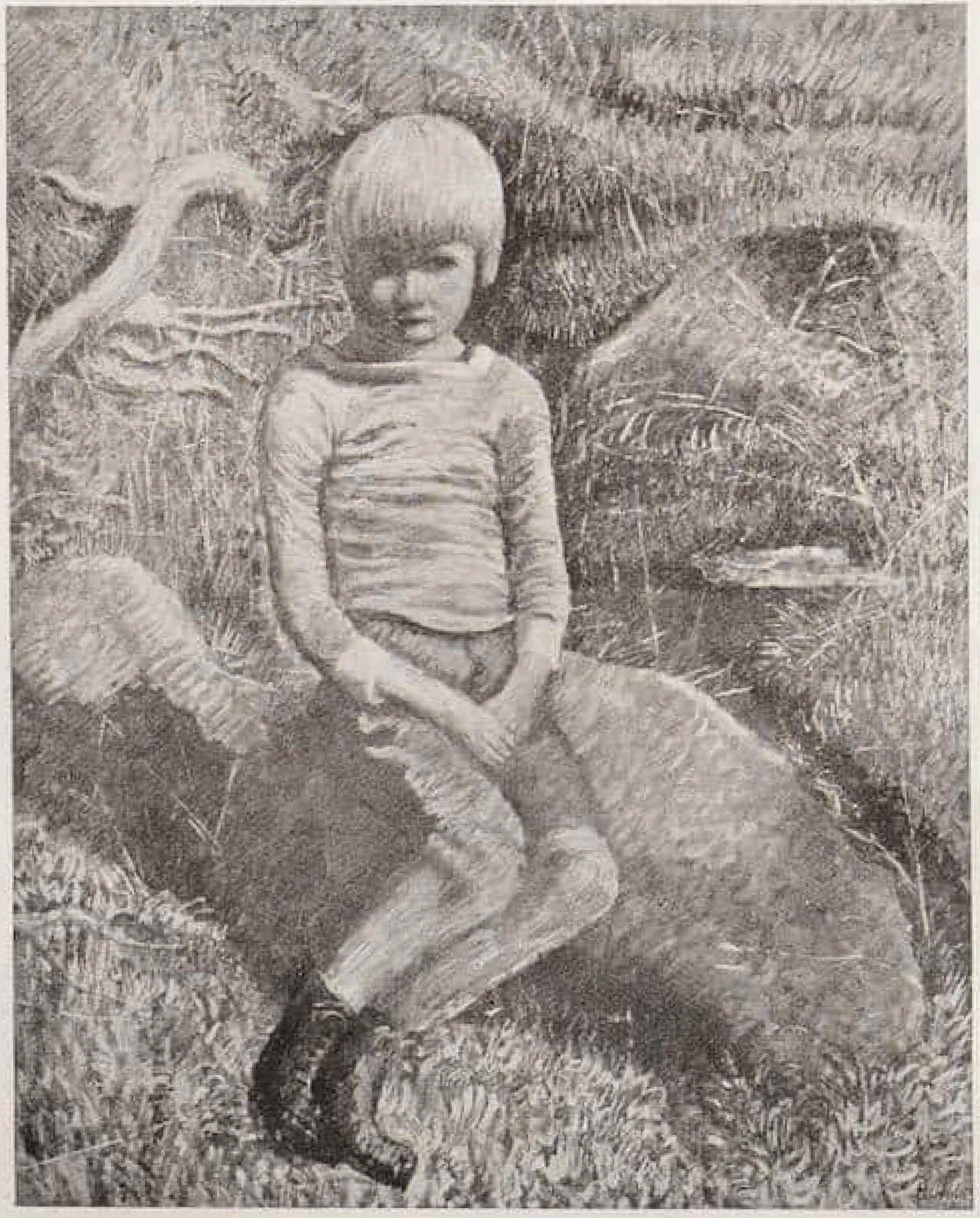
Wenn ihm in ſeiner früheren Zeit die Organiſation eines Bildes oft ſo leicht gelang, ſo hatte das Verdienſt daran nicht nur der Elan der erſten Friſche. Vielmehr waren vor allem die Mittel begrenzter. Die erſten Radierungen, die Bilder aus der Jeruſalemer und auch in gewiſſem Sinn die aus der algeriſchen Zeit noch ſind linear gegeben; ſo ſehr, daß man bei gewiſſen Blättern ſogar an joniſche Vaſen zu denken verſucht iſt. Die Bildlöſung hatte damals etwas Ornamentales. Die Vereinigung der einzelnen Geſtalten zu einem Bildganzen geſchieht durch eine rhythmiſche Verflechtung der Linien, wobei in den algeriſchen Bildern hauptſächlich der Kontur, bei den Jeruſalembildern auch die Binnenform des großlinig ſtiliſierten Faltenwurfes ſpricht. Die Kompoſition beſcheidet ſich demnach mit den zwei Bildelementen: Fläche und Linie. Das Körperhafte der Erſcheinung wird unterdrückt. Dazu kommt noch, daß die Farbe in dieſer Zeit bei ihm eine vor allem dekorativ beſtimmte homogene Fläche iſt, groß zwiſchen die Konturen gelegt. An den Bildern aus der Walliſer Zeit dann wird ſie in breiten Hieben hingezogen, ſpäter endlich aber in feinſte Haarſtriche aufgelöſt. Und gerade in dieſem Augenblick, wo durch eine Auflockerung der Fläche die Gefahr des Bildzerfalls am ſtärkſten iſt, erwacht ſeine höchſte Energie zu einer neuen Geſtaltung. Es gilt ihm nun, aus dieſem ganz bildſamen Material nicht mehr nur Flächen zuſammenzuziehen, ſondern Körper, Geſtalten, ſelbſtändig runde Exiſtenzen in einem Bildganzen zu verſammeln. Es handelt ſich, ganz allgemein geſprochen, um die Einordnung von Einzelindividualitäten in ein Ganzes. Betrachtet man die frühen Kompoſitionen, wie da etwa ſehr expreſſive Geſten die Figuren knüpfen oder wie gefliſſentlich die Geſtalten zu kompakten Maſſen aneinandergerückt werden, ſo wird man die Empfindung doch nicht los, daß es vergebliche Mühe iſt, dieſe Menſchen zuſammenzubringen. Von dieſen jungen Männern, in einem viel zu kleinen Kahn zuſammengeballt, ſcheint jeder um ſo einſamer, je näher er an den andern gedrängt iſt. Es iſt auch gewiß kein Zufall, daß in vielen Faſſungen immer wieder das Motiv des Fremdlings auftaucht, der mit erſtaunten Sinnen die dunkelhäutigen Gefährtinnen betrachtet. Es iſt ein Reſt von Schwere, von Vorbehalt, von innerer Fremdheit, die ſolche Menſchen zu allzu naher Verbindung untauglich macht. Das einzige, was ſie vermögen, iſt im gleichen Kreis kameradſchaftlich beiſammen zu ſein, aber jeder mit ſeiner Aufgabe und jeder mit ſeinem eigenen Daſein und ſeinem eigenen Traum. Und daß nichts anderes gewollt iſt als dies darzuſtellen, das macht die letzten Werke Hubers ſo beſonders zwingend. Äußerlich drückt ſich dieſes ſelbſtändige Nebeneinander der Einzelweſen darin aus, daß Huber nun die vertikal gerichteten Kompoſitionen bevorzugt. In dem Fresko im Treppenhaus der Schweizeriſchen Nationalbank in Zürich ſind es drei Frauengeſtalten mit emporgerichteten Händen und nur leicht geneigten Köpfen, aufrecht zu einer Gruppe zuſammengeſtellt; in dem Gemälde „Frau mit Kindern auf Weg“ wird durch den ſchnurgerade zu dem hohen Bildhorizont laufenden Pfad die Vertikalrichtung noch beſonders betont.

Von der gleichen Idee des ſelbſtändigen Nebeneinander geht auch der farbige Aufbau aus. Es iſt nicht das einheitlich Tonige, was er ſucht, vielmehr trifft man beſonders häufig auf den Kontraſt von kühl und warm, von blau und rot. Auch hier wird die Harmonie erreicht nicht durch Unterordnung, ſondern durch Übereinkunft, durch die wohlerwogenen Beziehungen der Werte. Die Farben ſind ſehr reich und dicht in ſich. Dieſes Ineinander- und Übereinanderarbeiten der einzelnen feinen Pinſelſtriche, dieſes Zuſammengehen gegenſeitig ſich hebender Einzelfarben gibt der Malſchicht inneres Leben, die gedämpfte Stärke guten Gewebes. Aus dieſem Gewirk wächſt rund und voll die Figur in ſehr einfachen, unpathetiſchen Formen.

Hermann Huber. Pilzstilleben. 1921.



Hermann Huber. Figuren im Waldlicht.



Knabe am Bach. 1920.

Strickendes Mädchen. 1920.

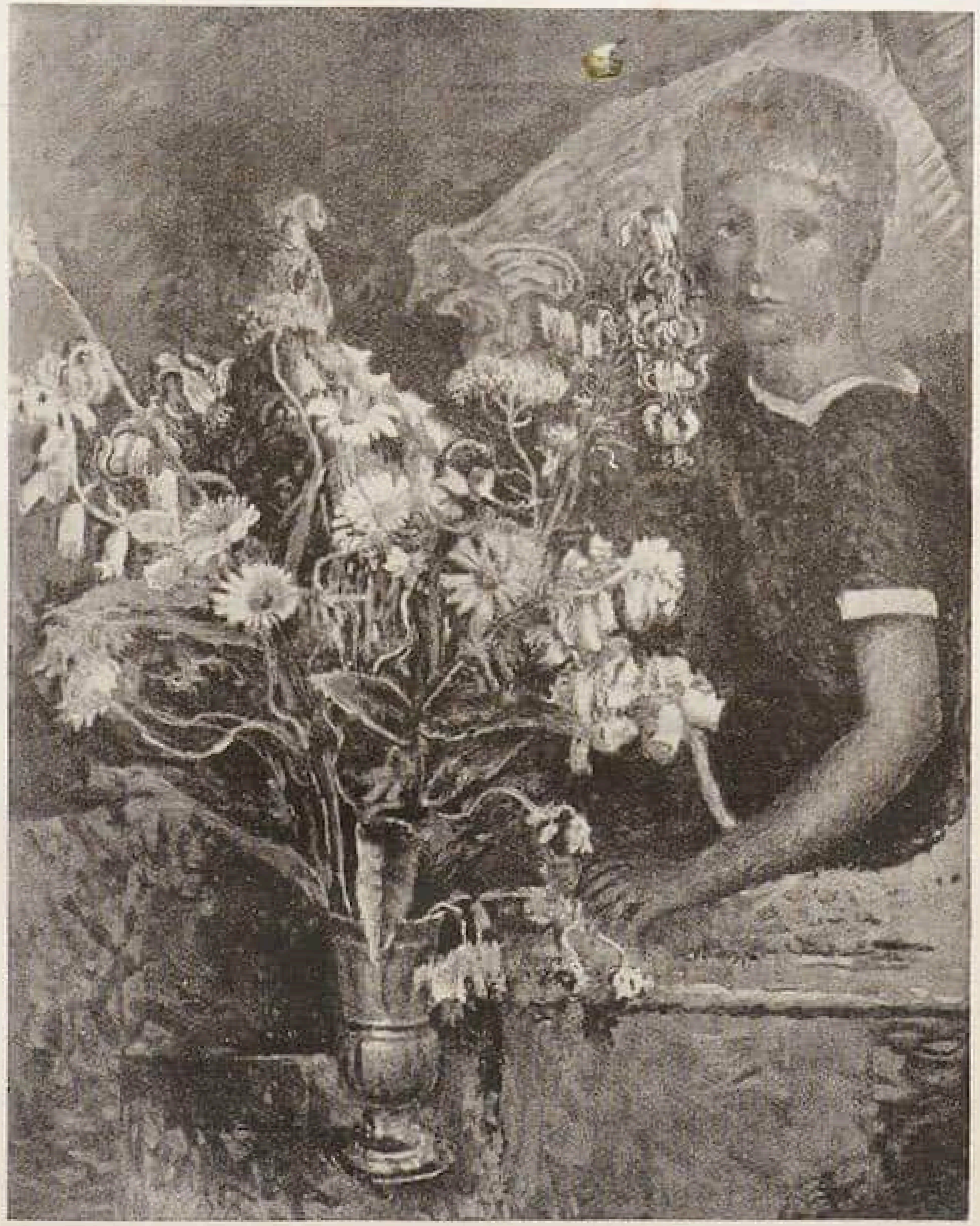
Hermann Huber.

Porträt und Weidenkätzchen. 1921.

Porträt mit Feldblumen. 1921.

Hermann Huber.

Knabe mit Anemonen. 1921.



Alpenblumenstrauß. 1921.

Hermann Huber.

Mehr als bei vielen andern Künstlern würde man sich bei Hermann Huber nur an der Peripherie seines Lebens bewegen, wollte man bloß von seinen künstlerischen Mitteln sprechen und nicht von seiner Werkgesinnung und der besonderen Artung seines Empfindens. Denn alles, Bildform, Malweise, Farbe empfängt davon das Gesetz. Dieses aus kleinsten Pinselzügen unermüdliche Zusammenflechten des Bildes und der Form, in den Zeichnungen das Aufbauen oder vielmehr das Herauslösen der Helligkeiten und damit der Gestalt aus einem Wirrsaal von gekreuzten Strichlagen, aus einer Unzahl von gepunkteten, gekräuselten, gestrichelten Einzelheiten, diese Technik kommt ganz aus diesem männlichen Verhältnis zur Arbeit, das am leichten Fließen kein Genüge findet, sondern den Widerstand sucht. Indes die runde feste Form seiner Gestalten der klaren schweizerischen Art entspricht, die ruhig dem Tatsächlichen sich zuwendet. Aber das Schönste ist doch die wortkarge Innigkeit seiner Kunst.

In seinen früheren Bildern waren es immer wieder Knaben an der Schwelle der Männlichkeit, die er zum Gegenstand seiner Figuren machte. Sie hatten alle etwas Überwältigtes, von erwachtem Gefühl Stummes, etwas rührend Unerlöstes und sehr Lyrisches. Jetzt begegnen wir immer diesen beiden Typen: dem blondhaarigen Jungen und der Frauengestalt, und es gibt im Bereich der jüngeren Kunst wenig, was sich diesen in ihrer ganz alemannischen Innigkeit vergleichen ließe. Auch sie sind wortlos im Gefühl; aber nicht, weil sie von ihm überwältigt sind, sondern weil sie nicht an etwas rühren mögen, was ihnen so tief am Grunde liegt. Sein Frauentypus ist der einer Stauffacherin, stark, mütterlich, verläßig und mit einem Empfinden von sehr großer Tragfähigkeit. Er hat ganz die erdhafte Art schwäbischer Madonnen. Hier und in dem bubenhaft herben, träumerischen Jungen sieht man am stärksten, wie sehr diese Kunst ganz unstädtisch, ganz Natur ist. Sehr gesättigt — und langsam gewachsen wie Bergholz. In der Empfindung ebenso dicht wie die äußere Form und die Farbe, durch den Widerstand herber Scheu gesammelt. Und sehr rein. Das sehr Keusche, was seine frühen Knabenbildnisse hatten, ist immer geblieben, ist aber aus der mehr äußerlichen Form der Gebärde zu einem das Ganze tragenden Zug geworden. In der enthaltsamen Art seiner Farbe ist es, in dem umbrisch zarten Duft, der etwa über der Szene auf dem Gartenweg liegt, in der scheuen Verliebtheit, mit der er dem kühlen Aschblond des Haares immer wieder neue Reize hinzutut. Wenn er in dem Café-Interieur mitten am Tisch neben die Zigaretten rauchende Dame die blonde junge Frau setzt, nach der sich die Gäste umwenden, so ist es, als ob er in der Stadt an die leichte Frische seiner Berge denke.

War Huber in der Jünglingszeit lyrisch, so ist jetzt in ihm die alte schweizerische epische Kraft mit der leichten Neigung zur pastoralen Idylle. Es ist der tägliche Umkreis seines Lebens, den er schildert, der Familienkreis, die Blumen auf dem Tisch, die fruchtleuchtenden Erdbeeren in irdener Schale, die Stube auf der Alp mit einfachem fichtenen Hausrat, der Bach mit den Steinen, der Wald mit goldenen Tiefen. Das Epische seiner Art also liegt viel weniger in der Stoffwahl als seinem inneren Verhältnis zur Umwelt. Es ist diese sachliche Phantasie, wenn dieses Paradoxon erlaubt ist, die zwar immer die Realität der Dinge achtet, sie jedoch in einer eigentümlichen Schönheit und Beredtheit neu erscheinen läßt. Und wenn man nach dem Grund dieser Erscheinung sucht, so ist es die scheue Achtung vor jedem Wesen, vor seiner eigenen Artung und seiner eigenen Geltung. Daher auch die Liebe zu der kleinen Form, zu jedem einzelnen Blatt, jeder Blüte und jedem Zweig. Die Blumen seiner Sträuße haben die feste klare Form, die bis ins kleinste durchgebildete Bestimmtheit der Niederländer des 17. Jahrhunderts, und in dem Gekräusel der Gewänder, den sorgfältig geschichteten Faltungen der Decken und Kleider ist nicht eine Spielerei mit gotischer Manier, sondern eine Hingenommenheit von dem eigenen Leben jeden Dinges. Und in diesem Geist der inneren Beseelung des einzelnen geht jedes einzelne auch schließlich auf zu einem Ganzen, die zeichnerischen mit den malerischen Elementen, das Kleine mit dem Großen. Denn auch im Kleinsten ist bei ihm die Ehrfurcht vor dem Ganzen der Natur und des Daseins.

Rudolf Levy

Von DIETRICH MENDE | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Die Kämpfe für oder gegen den Expressionismus sind verebbt. Die Leidenschaften der Streiter haben sich anderen Gebieten zugewandt, Indien, Kayserling, Steiner bieten Möglichkeiten in Fülle. Ab und zu erinnert die Frage eines harmlosen Zeitgenossen: „ob der ‚Expressionismus' schon tot sei" daran, daß es — wie lange her! — einen „Deutschen Expressionismus" gab. Heute erscheint grotesk, daß eine Richtung existierte, die ein Formungsprinzip, eine Ausdrucksmöglichkeit als endgültig, unbezweifelhaft richtig hinstellte. Natürlich immerhin, daß dem impressionistischen Formkult, übersteigerter Objektivierung, bohrender Analyse die Reaktion folgte. Natürlich — wo? In Deutschland, wo man mit Inbrunst einseitig ist, eben erfundene (oder neuentdeckte, was das gleiche) Wahrheiten als letzte Erkenntnis proklamiert und sie in den Rang des Absoluten erhebt, bis eine „neue" Wahrheit sie ablöst. Moden kommen und gehen; diese herrscht länger, eine andre kürzer. Der Auflösungsperiode des Impressionismus bis zur Objektzerlegung in Formatome mußte, Notwendigkeit der Natur, ein Wollen folgen, dessen Ziel Wiedergabe von Idee und Stimmung; dessen Methode vor Durchbrechung der Form nicht schreckte, wenn der Gehalt es forderte.

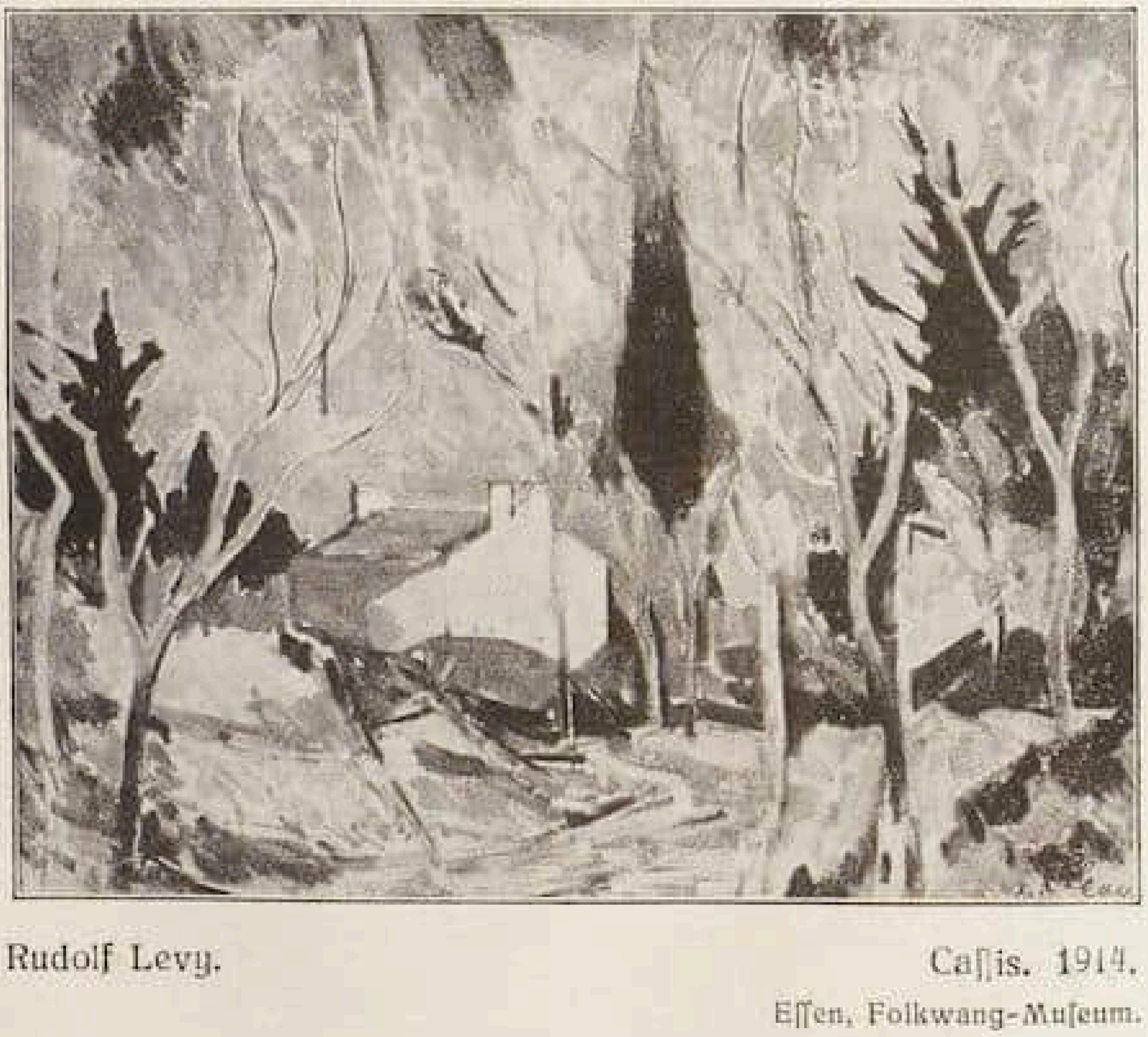
Wie aber nur der deutsche Impressionismus einseitig wurde (denn Monet, Pissarro, Sisley) haben über feinster Form niemals das Geist-hafte, Stimmung-gemäße vernachlässigt), indem er nichts als die Form pflegte — so ward es auch nur der deutsche Expressionismus in der Alleinwertung des Gehaltlichen. Kein Lehrer jüngerer deutscher Kunst, weder Munch noch Matisse, Kandinsky oder Picasso, hat auf die Form verzichtet. In Deutschland übersah man, daß dem Objekt gemäße Formgebung noch nicht Un-Form heißt.

Heute sind die Formeln verblaßt; blutleere Theorie hat ihren Reiz verloren; man philosophiert und malt nicht mehr die Verabsolutierung der Idee des Unendlichen. Man sieht ein, daß das Natürliche wie überall auch in der Kunst das Beste; daß der Malerei so wenig wie dem Leben mit Formeln beizukommen ist — am wenigsten mit solchen, die der Kunstsoziologe prägt. Das Un-Erzwungene, Selbstverständliche ist, beinah über Nacht, an den Platz gelangt, der ihm gebührt. Es ist Zeit festzustellen, daß es auch zwischen Elsheimer und Pechstein Maler gab und gibt. Darf man von Runge und Friedrich sprechen, ohne als Kunstreaktionär verschrien zu werden, dann erst recht von den Lebenden, die nicht mit Afrikas Wiedergeburt in deutscher Seele blufften oder mit expressionistischer Ethik (bald gibt es eine Steinsetzerethik, die Glasbläser, Fleischbeschauer, Damenfriseure werden nicht zurückbleiben wollen, welche Perspektiven). Man braucht nicht die Vergangenheit zu begraben, weil man heute andre Lösungen malerischer Probleme sieht als einst. Mancher dachte nie daran, die Tradition fortzuwerfen; diese sind es, denen die Stunde gehört. Sie haben dem Tag keine Konzessionen gemacht; gingen ihren Weg und fanden eignen Stil mit der Sicherheit, die eine auf bester Tradition erwachsene Kultur verleiht.

Kultur; Stil: Keine Begriffe umschreiben wie diese das Wesentliche von Rudolf Levys Kunst. Kultur und Stil lassen ihn zu der von andern — ach, wie! — heftig begehrten und nicht erreichten Synthese gelangen. Eine natürliche Betrachtungs- und Anschauungsweise führt ihn dahin; strömendes Temperament; Freude an der Welt, der nichts so fern liegt wie metaphysische Jenseitskonstruktion.

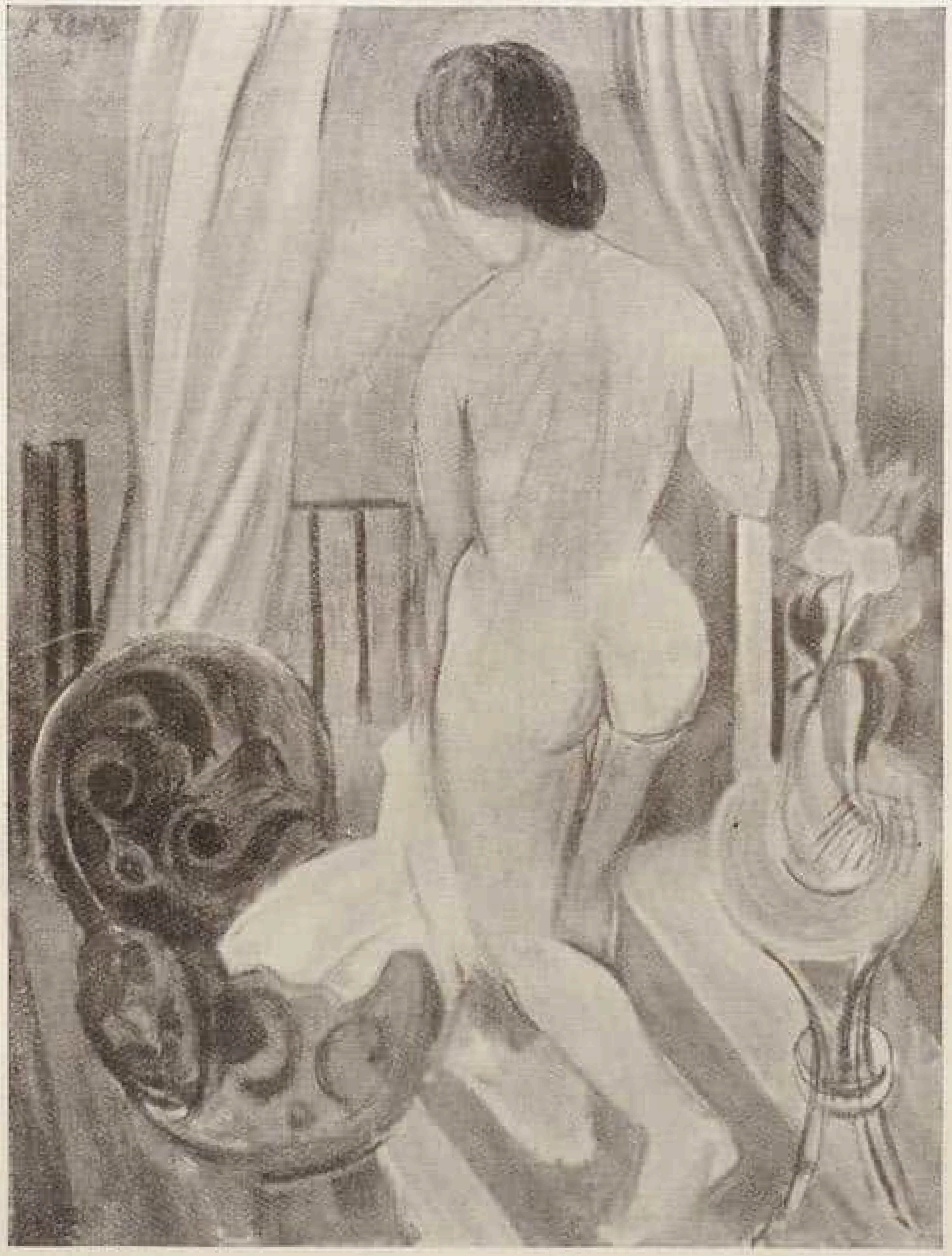
Die Monumentalität freilich, von der die deutschen Expressionisten träumten, wird man in Levys Blumen und Landschaften vermissen. Aber man sollte bedenken, daß es noch andre Aufgaben für die Malerei gibt als die sixtinische Kapelle und daß Stil immerhin einiges bedeutet. Und konstruktive Erfassung — sie war eine Programmforderung der deutschen Expressionisten; bei Levy ist organische Erfassung ohne Zuhilfe-

Rudolf Levy. Blumen. 1914.
Berlin, Sammlung Hugo Staub.



Rudolf Levy. Cassis. 1914.
Essen, Folkwang-Museum.

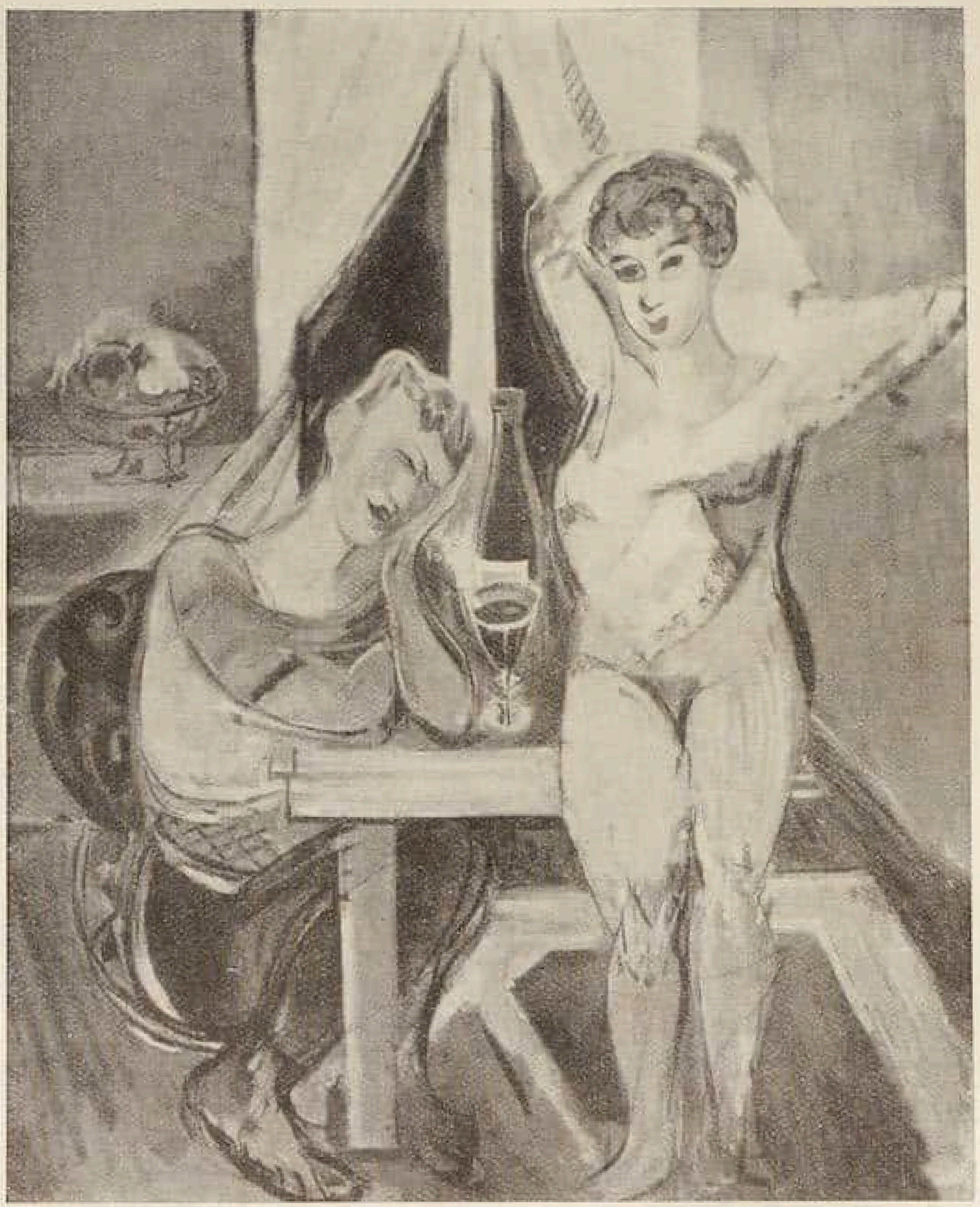
Die ſchwarze Flaſche. 1919. Düſſeldorf, Sammlung Flechtheim.



Frau am Fenſter. 1921. Köln, Wallraf-Richartz-Muſeum.

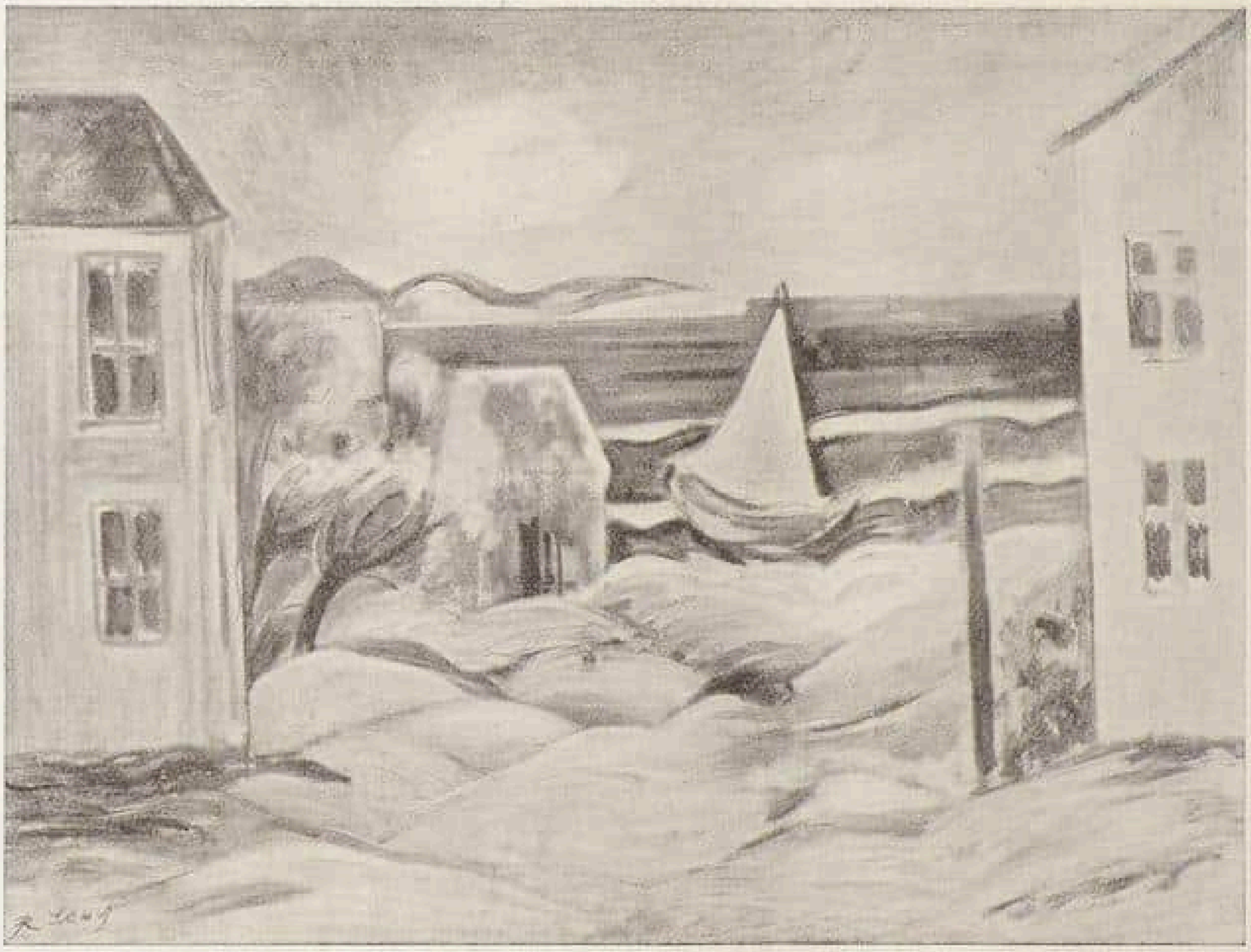
Rudolf Levy.

Bildnis Max Vautier. 1921. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.



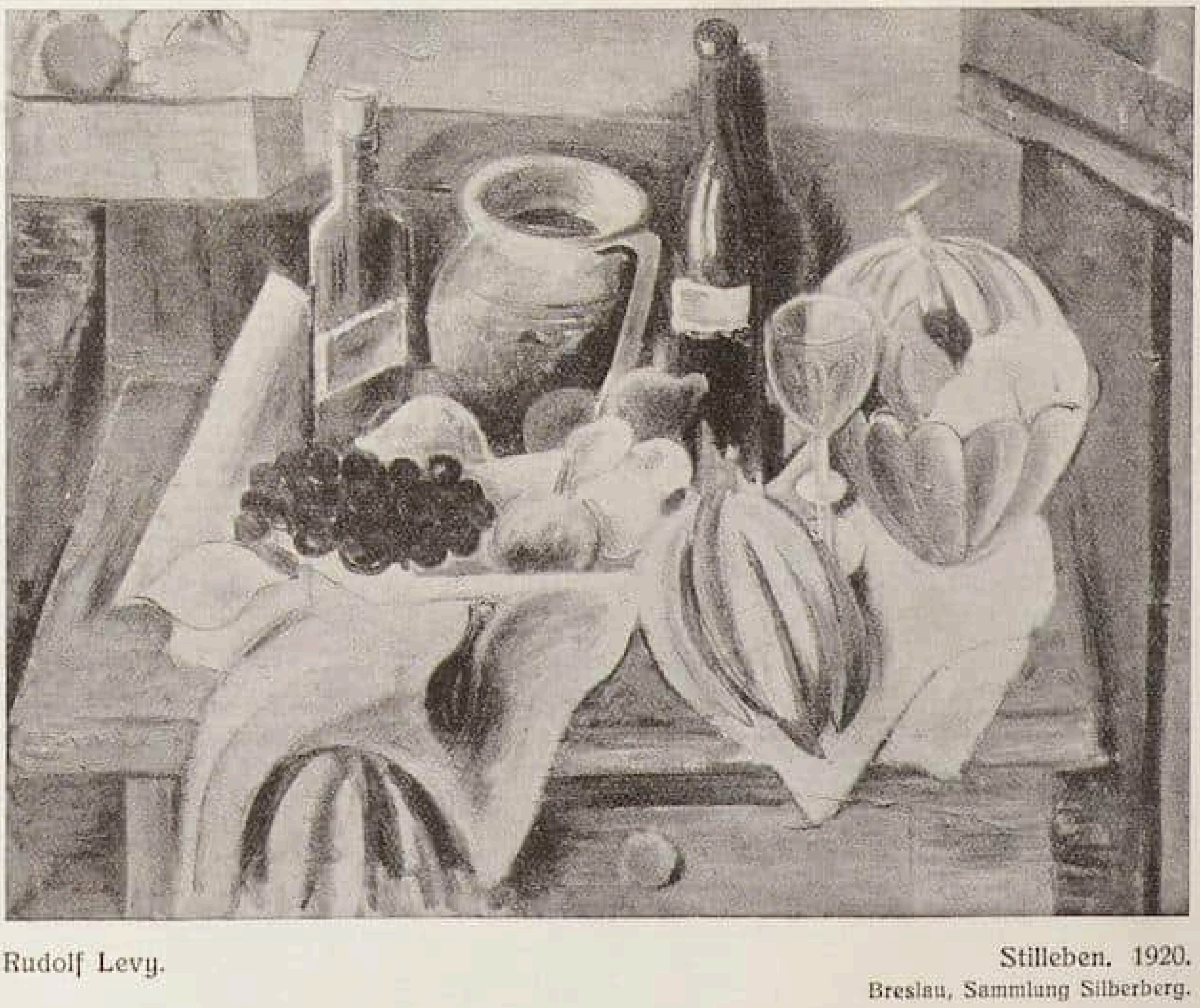
Seefahrers Heimkehr. 1922. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.

Rudolf Levy.



Rudolf Levy.

Amrum. 1920.
Berlin, Dr. Beck.



Rudolf Levy.

Stilleben. 1920.
Breslau, Sammlung Silberberg.

nahme abstrakter Konstruktion, desto mehr mit Geschmack und Intellekt. Er ist es, der Levy davor bewahrt, Photographie zu geben; er mustert kritisch, biegt und prägt das Objekt, daß aus ihm Kunstwerk wird. Subjektivität? Selbstverständlich — einer der Objektivierenden ist Levy nicht, die dem Bildgegenstand kühl gegenüberstehen, ohne Versuch, seinen Kern zu erfassen. Bei Levy artet Subjektivität nicht zum Personalismus aus; sie bleibt stillschweigende Voraussetzung für ein Schaffen, dessen Ziel Synthese vom Bildner und Bildgegenstand im Kunstwerk heißt.

Synthese ist nicht: Lösung komplizierter Probleme durch Vereinheitlichung, Stolz der deutschen Konstrukteure Feininger, Kanoldt, Pechstein; das heißt Vergewaltigung des Objekts. Ganz im Stil allerdings jener Robustheit, die typisch für den deutschen Expressionismus. Er ging, Traditionen-los, daran, niederzureißen; die junge Kunst Frankreichs knüpfte an Vergangenes an. Auf dem Boden französischer Malkultur, unzerreißbare Linie von Fouquet über Chardin zu Cézanne, sind Matisse und Picasso erwachsen.

Unmöglich, Rudolf Levy ohne das Einströmen der Kräfte jener Kette zu denken. Heitere, geklärte Mittelmeerstimmung, unendliche Sonne überstrahlt leuchtend seine Landschaft. Geist und Anmut, Erbteil Watteaus, entsprießen seinen Stilleben, die fern zwar expressionistischer Dynamik, dennoch von Lebensfülle überquellen. Daß sie nicht die Bildeinheit sprengt, dafür sorgt bei Rudolf Levy jene Bindung vertiefter Kultur, die ihn die Meisterung von Stoff und Material nie verlieren läßt.

Man hat Pechstein und Levy nebeneinandergestellt. Abgesehen davon, daß beide Blumen malen, dürften Vergleichspunkte schwer zu finden sein. Pechsteins Beweglichkeit spielt mit dem Objekt. Levys zupackendes eindringendes Temperament ist gedämpft durch Skeptizismus wie durch Zucht des Geschmacks, den eine edle Konvention gebildet hat. Von den deutschen Expressionisten klingt es, als verkündigten sie den Anbruch des tausendjährigen Reichs. Aus Levy kann, wer will, ablesen: es gibt keine neuen Wahrheiten. Ist diese Erkenntnis nicht uns allen Lehre der letzten Jahre? Wir lernten, daß das Wesentliche immer und überall ist, wofern man es nur sehen will. Dann heißt es oft, zu den verschütteten Quellen hintasten, ihnen die Fassung geben, die dem Zeitempfinden gemäß. Was man sieht, bleibt; die inneren Gesichte der Generationen divergieren; sie sind ausschlaggebend dafür, wie Dinge und Geschehnisse man gruppiert.

Sucht man, wo Stimmung und Schwingung der Zeit eingefangen, stellt Rudolf Levys L'Estaque (Berlin) sich ein. Heiße Glut der Spannung dieser Zeit liegt darin; ihr Tempo nicht weniger als bezaubernde und verhängnisvolle Unbekümmertheit. Nüchternheit ist da und Sehnsucht nach den fernsten Meeren; Zukunftsromantik und Gegenwartsfreude. Die Kontraste der Zeit, viele zerbrechen daran, sind in persönlicher Art überbrückt, Synthese vom Werk, Synthese des Menschen im Werk.

Gültiges? Man kann nie skeptisch genug sein. Gleichviel: es ist beherzte Fassung der Welt; Rundung zum Ganzen, von der wir wissen, daß

„Keine Zeit und keine Macht zerstückelt
geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Die Reproduktion der Gemälde von Rudolf Levy erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim.

Bruno Krauskopf

Von CURT BAUER | Mit 8 Abbildungen auf 4 Tafeln

Die Zeichen mehren sich, daß unsere junge Kunst anfängt, sich in ihrem Schaffen von der Natur der Dinge leiten zu lassen. Unsere Künstler haben die Andacht vor der Natur wiedergewonnen, der heiligen Natur, die nicht nur jede Stimmung des Menschen erträgt, sondern ihm auch die eigene Stimmung mitteilt. Allerdings sind es immer nur einzelne Auserwählte, die durch ihr Können auf den Weg des Erkennens zurückfinden, während die andern in der chaotischen Ergozentrik ihrer eigenen Gefühle steckenbleiben; denn nur das Können führt zur Natur, die dem Künstler dann jede Selbstentäußerung durch einen neuen Gefühlsinhalt ersetzt. Zu diesen Bevorzugten gehört der im Jahre 1892 zu Marienburg in Westpreußen geborene Berliner Maler Bruno Krauskopf.

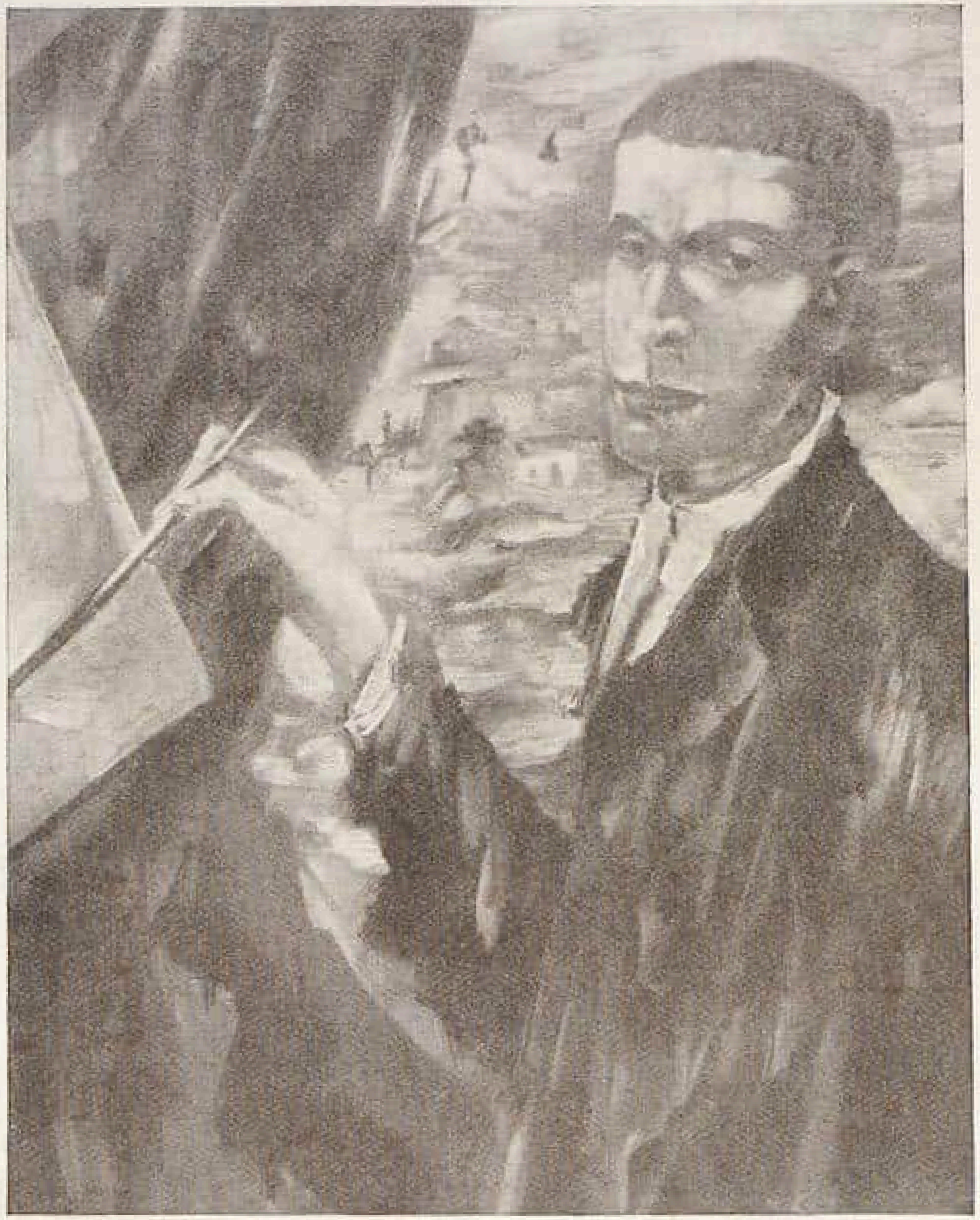
Schon frühzeitig regte sich bei dem Knaben der Drang zur Kunst. Nahezu seine erste bewußte Tätigkeit verband sich mit dem Zeichenstift. Wohl lernte er später in Ateliers und beim Malen von Theaterdekorationen die verschiedenen Techniken beherrschen und auch ein Studium am Kunstgewerbemuseum mochte den Achtzehnjährigen in dieser Hinsicht fördern. Indessen war ihm sein eigener Weg bereits vorher vorgezeichnet worden. Er brauchte nur in sich selbst hineinzuschauen und das innerlich Empfundene nach außen zu exponieren. Dies mag der Grund dafür sein, daß er schon im jugendlichen Alter mit sich fertig wurde, ohne viele Erfahrungen aufsammeln zu müssen. Früh bereits konnte er bei ersten Kunsthändlern Zeichnungen und Graphiken ausstellen, die sogar vom Standpunkt seines heutigen Könnens aus hoch bewertet werden dürfen.

Als Bruno Krauskopf im Jahre 1914 die Aufmerksamkeit weiterer Kreise erregte, war er schon ein Eigener. Zwar hatte er sich äußerlich dem damals in Deutschland in Mode gekommenen Kubismus angeschlossen, der seine Gestaltungen auf der Bildfläche gliedern half. Aber aus diesen welligen Stereotomien brach eine Urkraft, die der Beachtung nicht entgehen konnte. Geschoßartig fiel das Licht in schwere Dunkelheiten, die mystisch eine tropische Vegetation umlagerten. Es war ein volles Schöpfen aus chaotischen Urzuständen, deren Gebilde durch das Licht in leidenschaftliche Bewegung versetzt wurden. Schwer blieb die Aufgabe, in diesen überquellenden Wogendrang erregter Gefühlsstürme Ruhe und Ordnung zu bringen. Sie gelang zum erstenmal vollständig im Bildnis der Frau des Künstlers im Jahre 1916. Es ist eine stille, warme Farbensymphonie goldiger Fleischtöne auf dunklem Grunde, in dem noch nebelhaft kubistische Gliederungen nachklingen. Innig im Ausdruck des Antlitzes, von schlichter Ruhe in der Haltung des Kopfes, bildet dies Porträt einen ersten Höhepunkt für die Entwicklung des Künstlers zur Verinnerlichung.

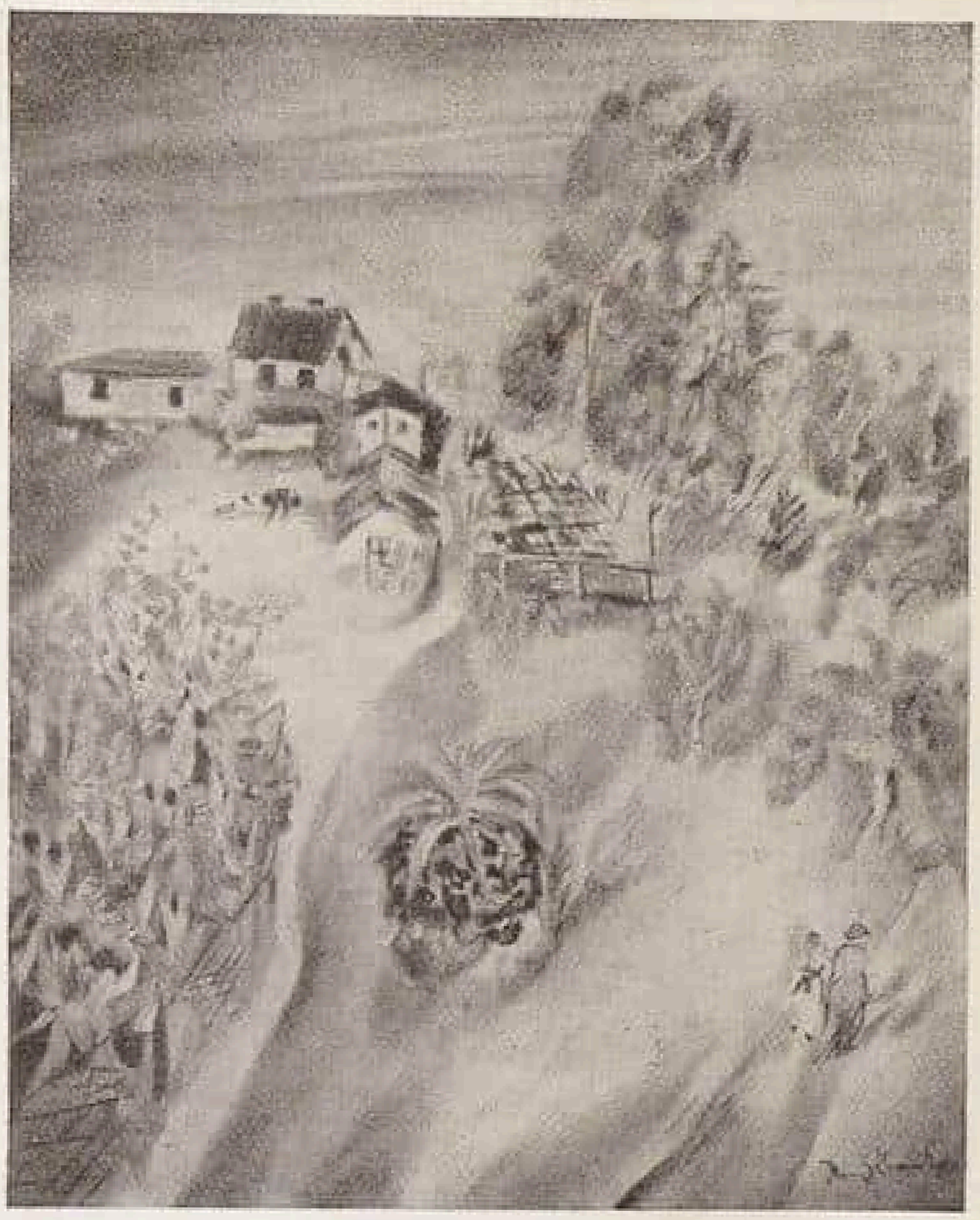
Je mehr Krauskopf sich zur Freiheit der Behandlung durchrang, je mehr er das äußere Formalprinzip überwand, desto mehr richtete er seine Aufmerksamkeit auf das seelische Problem. Der Mensch trat in den Vordergrund seines Schaffens, namentlich das Erwachen des Menschen im Kinde. Seine Kindergestalten führen alle Seelenschlacken mit sich. Sie kommen aus dem Chaos und stehen auf der Schwebe zwischen erstem Erwachen und bereits erlangtem Bewußtsein. Und doch blüht neben ihnen die Unschuld der Blumen. Eine leichte Ironie klingt durch ihre enge Zusammengehörigkeit. Ich glaube, selten hat ein Künstler die Psyche des Kindes so tief erfaßt wie Krauskopf. Es ist nicht das Kind im allgemeinen als Symbol der Unschuld und Jugend, sondern das moderne Kind mit seiner Frühreife und seiner vorzeitigen Erkenntnis im unentwickelten Körper.

Mit dem Erfassen des seelischen Problems wuchs zugleich die leidenschaftliche Ausdruckskraft des Künstlers. Die kubistischen Linien kommen nicht mehr als bloßer formaler Halt von außen, sondern dringen nun von der inneren Bildfläche her, wo sie ihr Zentrum finden. In den Landschaften dieser Zeit scheinen glühende Lavaströme die

Damenbildnis. 1921.


Bildnis. 1921.

Bruno Krauskopf.



Bruno Krauskopf. Frühlingslandschaft. 1921.

Bruno Krauskopf. Landschaft. 1922.

Bruno Krauskopf. Kalkberge. 1921.

Bruno Krauskopf. Flußlandschaft. 1921.

Der Maler. 1920.

Alte Frau. 1919.

Bruno Krauskopf.

Eingeweide der Erde zu durchwühlen. Ihre Linien bewegen sich mit einer Wucht, unter der die Menschen beben. So wenn ein Leichenzug die Erde durchfurcht, daß man ihren Angstschrei zu vernehmen meint. Oder von dem zermarterten Antlitz eines Epileptikers gehen Feuergarben aus und durchblitzen die Luft. Noch das gleiche Jahr 1918 jedoch bereitet diesen stürmischen Anbahnungen eine edle, formvollendete Ausgeglichenheit im „Sitzenden Knaben". Die starke Bewegung erstreckt sich hier sowohl auf den Fluß der Linien wie auf die Verteilung von Licht und Schatten und den Pinselstrich, so daß sie eine vollkommene Bildeinheit erzeugt. Die heftige Drehung des Körpers nach rechts bringt die Gestalt in ein lebendiges Verhältnis zum Hintergrunde, wodurch die ganze Bildfläche völlig aufgelöst erscheint.

Ein weiterer Faktor, der die Kunst Krauskopfs abklären half, war das Hineinspielen des psychologischen Momentes. Es bereitet in gewissem Sinne seine Neigung zum Realismus vor. Daher spielt das Porträt eine bedeutende Rolle in der Entwicklung jedes Künstlers, und auch Krauskopf, dessen Kunst anfangs stark landschaftlich eingestellt war, hat immer wieder darauf zurückgegriffen. Vor allem hat er auch das Selbstporträt gepflegt. Wer aber ein Porträt wie jene „Ältere Frau" zu malen versteht, muß bereits tief in die menschliche Psyche hineingeschaut haben. Gleichzeitig erfährt das psychologische Moment eine Vertiefung ins Dämonische, wie es das „Mädchen mit Kind" bezeugt.

So entstand eines der schönsten Werke von Krauskopf, ein kindhaftes Mädchenbildnis, halb Kobold, halb Heilige. Auf seltsam innige Weise ist es mit der umgebenden Natur verwachsen. Wo das Mädchen über die Erde schreitet, scheinen Blumen zu sprießen. Eine Wildnis, in der alles zusammen emporschießt: Pflanzen und Menschen. Die Mädchengestalt aber umflimmert ein Heiligenschein. Keiner, wie ihn die christliche Kunst um das Haupt heiliger Männer und Frauen zu malen pflegte. Vielmehr durchzieht die Landschaft ein Leuchten, als spiegelten sich in ihr menschliche Empfindungen: ein ganz mystisches Wechselverhältnis zwischen dem Menschen und der Natur.

Obwohl Bruno Krauskopf aus dem Innern schafft, ist er doch stets der aufmerksamste Naturbeobachter geblieben. Freilich auch die menschliche Seele ist ein Teil der Natur. Diese Tatsache hat viele Künstler zu dem Irrtum geführt, man brauche nur in sich selbst hineinzuschauen, um die Gesetze der Seele zu erspähen und große Kunstwerke hervorzubringen. Es verhält sich aber mit der Seele wie mit dem Lichte. Auch die Lichtstrahlen bestehen aus unzähligen Farben. Aber diese bleiben unsichtbar, solange sie sich nicht an den Gegenständen brechen. Man muß also die Gegenstände beobachten, um die Farben des Lichtes zu erkennen, und man muß sich in die Außenwelt versenken, will man die Gesetze der Seele erfassen und darstellen.

Das fortgesetzte Studium der Natur brachte Krauskopf im Jahre 1920 dahin, alle formalistischen, in grauer Theorie wurzelnden Einengungen seiner Kunst völlig abzustreifen und den letzten Rest jeder kubistischen Gliederung zu überwinden. Er wandte sich um diese Zeit einem abgeklärten Naturalismus zu. Die Dinge seiner Darstellung begannen einfacher, aus sich selbst heraus zu sprechen. Er vermochte es, sogar dem Phantastischen den Stempel der Wirklichkeit aufzudrücken. Das gilt besonders vom Landschaftlichen, denn damals entstanden seine köstlichen Märchenwaldlandschaften, die von tiefer Poesie erfüllt, sich durch den Hauch herben Empfindens von allen ähnlichen Erzeugnissen deutscher Kunst unterscheiden. Zahlreiche einfache Naturausschnitte wie die „Landschaft im Frühling", „Blumengarten" u. a. zeigen, wie der Künstler der Linien- und Farbenschönheit jedes einzelnen Dinges nachzugehen wußte. Auch seine Blumenstücke, ganz auf Lichtprobleme eingestellt, erscheinen nun von allem formalistischen Zwang befreit. Die feinste Vermählung zwischen der Landschaft, den Blumen und dem Menschen finden wir z. B. in dem Bildnis „Der Maler". Im bunten Spiel umstreichelt das Licht die Dinge, seine feinsten Reflexe über Antlitz und Hände werfend, um dann herabfallend die Palette und das Gewand zu berühren.

Nachdem Krauskopf seine Schaffensart mit der Natur in Einklang gebracht hatte, zog es ihn tiefer in das Problem der Wirklichkeit. Die herbe Aufrichtigkeit seines Charakters suchte sich auch mit der krassen Realität des Lebens abzufinden. Eine rhythmische Schwungkraft wie diejenige Bruno Krauskopfs mußte ohne weiteres dahin gelangen, auch das Häßliche in seiner ganzen Schwere zu empfinden und künstlerisch zu verwerten. Es bedurfte nur eines nahen Umganges mit der Natur, um diese Seite hervorzukehren. Daher ist es kein Zufall, daß er gleich bei seiner Annäherung an die Natur zu Motiven griff, die der nacktesten Realität des Daseins entlehnt sind. Eines der erschütterndsten davon haben wir in der „Proletarierfamilie". Drei menschliche Gestalten, aus deren Augen Harm und Tod blicken. Und doch tritt ein vom Elend gezeichnetes Kind fröhlich klatschend in das gleiche armselige Dasein hinein, das von dem düstern Qualm der Fabriken des Hintergrundes verschlungen wird.

Das Erstaunlichste an dem bisherigen Entwicklungsgange Bruno Krauskopfs ist die Geschwindigkeit, mit der er sich zur Reife bildete. Denn mannigfaltige Anbahnungen brachte der heute Dreißigjährige bereits zur Vollendung. Namentlich das folgende Jahr 1921 bedeutete für ihn eine Klärung und Vertiefung aller im Vorjahre erworbenen künstlerischen Elemente. Die Flächen wurden größer, die Linien einfacher. Das Studium der chinesischen Kunst verlieh ihnen eine stärkere Interpunktion des Wesentlichen. Vor allem die Landschaften dieses Jahres verraten deutlich den chinesischen Einfluß. Die Formationen der Natur weiten sich und legen Gewicht auf das Dimensionale, wie wir es in der „Frühlingslandschaft" und den „Kalkbergen" sehen. Gleichzeitig verdichtet sich seine Beobachtungsgabe mehr zu naturalistischen Impressionen, die wie Landschaftsporträts anmuten und deren Linien doch aus der eigenen Seele zu dringen scheinen. Impressionistisch wird auch das Figürliche, das sich dem freien Fluß des Pinselstriches einzufügen beginnt. Dabei steigern sich die Farben immer mehr in die Plusseite des Spektrums. Die Technik der Farbengebung dient zum Ausdruck des psychologischen Momentes, das mit der Umgebung zur Einheit verschmilzt. Auf dem Selbstbildnis vom Jahre 1921 spielt die Landschaft wie fernes Erinnern in das Sinnen des Antlitzes hinein. Alle Unruhe, die noch in dem Bildnis „Der Maler" vom vorigen Jahre lebt, ist beschwichtigt. Das gleiche gilt von dem „Damenbildnis", dessen Frauengestalt wie ein aus den Farben geborener Traum erscheint. Auch das Kindermotiv taucht wieder in überaus vereinfachter Form auf. Zwei Mädchen, von denen eines das erste Erwachen, das andere verdorbenes Wissen ausdrückt, wandeln längs dem Gestade des Sees, abseits gekehrt, während im Hintergrunde andere Kinder harmlosem Zeitvertreib nachgehen. Mit den schlichtesten Mitteln haben wir hier das psychologische Problem innerhalb einer klaren Situation gelöst, indem jede Linie und jeder Farbfleck sich schlicht zum Gesamteindruck fügt.

Die scharfe Konzentration und knappe Fassung der Liniensprache des Künstlers konnte naturgemäß auf dem Gebiete der Graphik am stärksten zur Geltung kommen. Seinen im Laufe der Zeit gesammelten technischen Erfahrungen in der Lithographie, der Radierung und dem Holzschnitt verdanken wir eine große Reihe von Buchillustrationen. Dabei verdichtet sich die dämonische Linienwucht des Künstlers zu Augenblicksvisionen, die unmittelbar aus dem Text herauswachsen. Es sind Bücher, die der Gefühlsweise des Künstlers textlich in hohem Maße begegnen, wie „Die Sanfte" von Dostojewski (Verlag E. Reiß, Berlin), „Santa Catarina da Siena" von Hans Reisiger (Verlag S. Fischer, Berlin), „Ritter Blaubart" von Herbert Eulenberg (Verlag Gurlitt, Berlin), dessen köstliche Illustrationen allein hinreichen würden, dem Künstler einen bleibenden Namen auf dem Gebiete der Illustrationskunst zu sichern, und andere graphische Werke.

In der Fülle genialer Erscheinungen, die unsere junge Kunst hervorgebracht hat, nimmt Bruno Krauskopf einen gefestigten Platz ein. Ich meine, die stilistischen Extravaganzen der Moderne haben nur von Ferne an sein Schaffen geklopft. Nie verlor er dabei den festen Halt der Wirklichkeit unter den Füßen. Ein gesunder Instinkt hielt

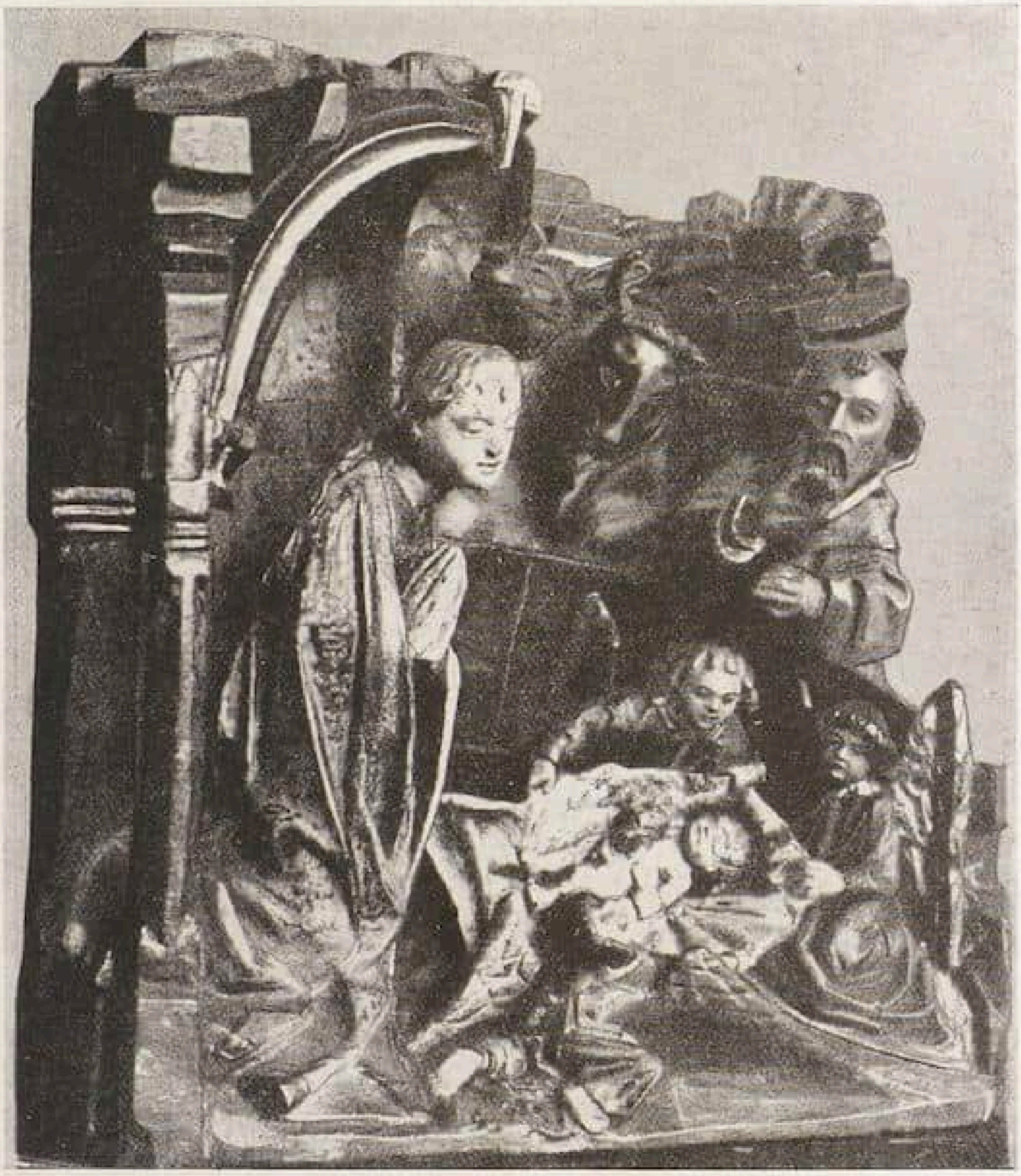


Abb. 1. Die Geburt Christi.
Aus dem Karmeliterkloster am Hradschin. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Höhe 26,5, Breite 23 cm.
Museum der Stadt Prag. — Phot. Posselt, Prag-Smichow.

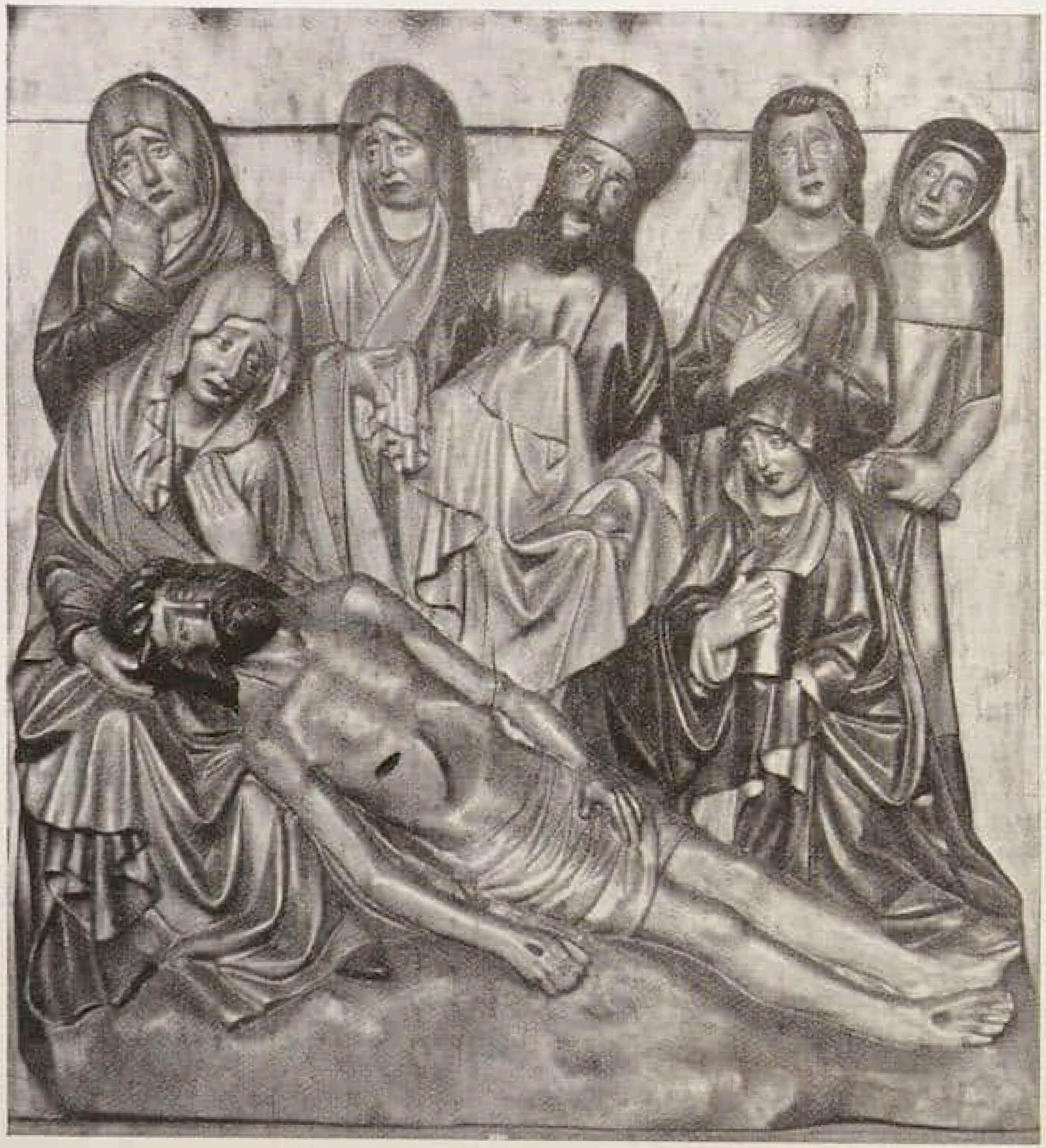


Abb. 2. Die Beweinung Christi. Lindenholz-Relief aus der Teinkirche. Ende des 15. Jahrhunderts. Höhe der stehenden Gestalten etwa 60 cm. Museum der Stadt Prag.

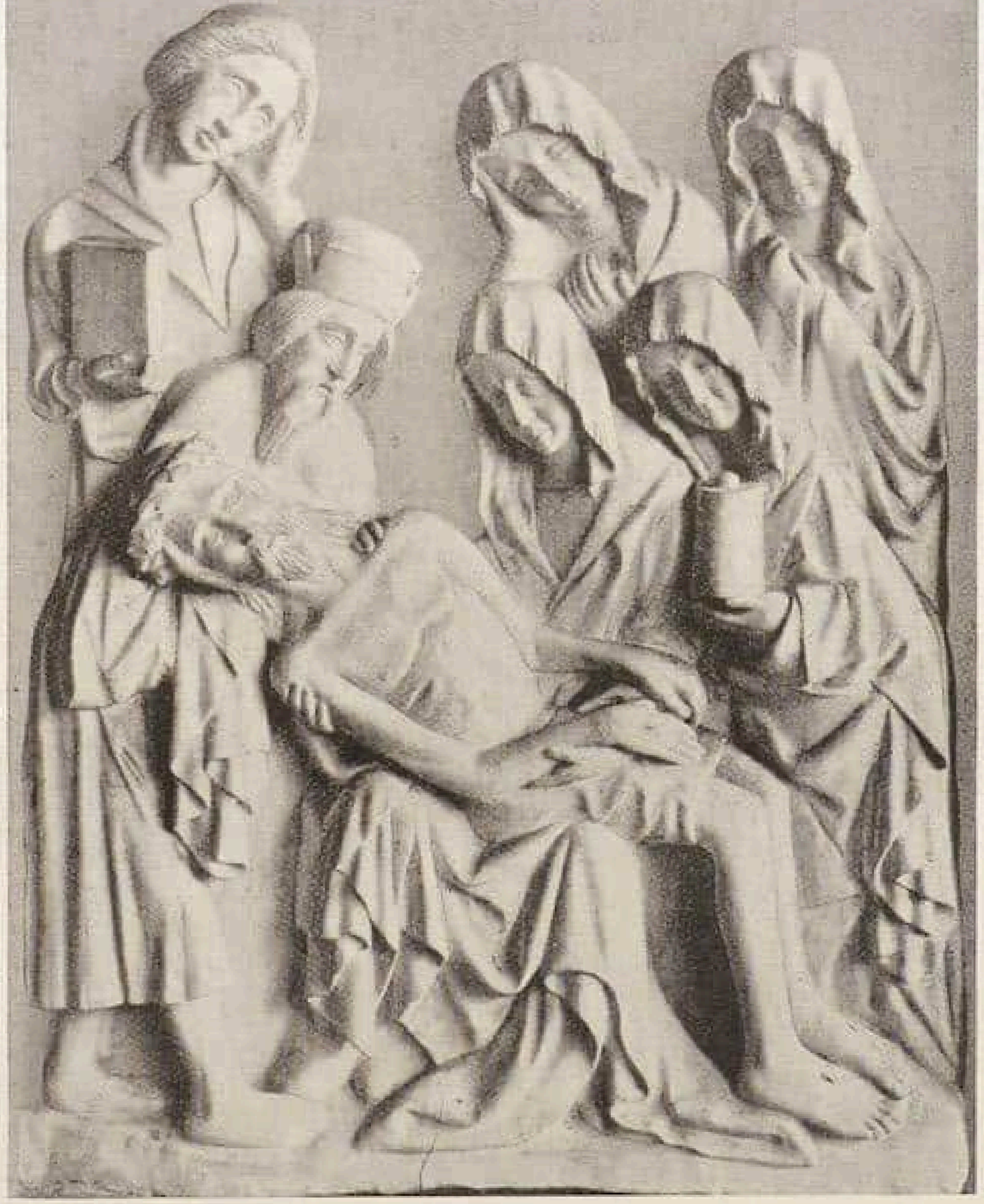


Abb. 3. Die Beweinung Christi. Lindenholz-Relief. Ende des 15. Jahrhunderts. Höhe der stehenden Gestalten 130 cm. Leihgabe des Museums der Stadt Prag im Nationalmuseum.

ihn stets an die Natur gebunden und brachte ihn schnell dahin, den letzten Rest formalistischer Theorien abzuwerfen. Weitab vom Großstadtgetriebe Berlins, von steinernen Mauern und beengender Atmosphäre hat er seinen Wohnsitz am Schlachtensee aufgeschlagen, dessen tiefes Wasser durch das Geäst mächtiger Bäume in seine Fenster blickt. Diese stillen Natureindrücke verwertet der Künstler auf seinen Gemälden. Nicht, indem er sie einfach abmalt, aber jeder Eindruck schlägt in seiner Seele Wurzel, aus der dann eigene Zweige sprießen. Verändert zwar taucht diese Natur aus dem Erinnerungsbilde empor, jedoch nicht so, daß man sie bei genauem Hinschauen nicht gelegentlich wiedererkennen könnte: zur knappsten Grundform vereinfacht, nach großer Gesetzmäßigkeit verbunden und in eine Farbenwelt getaucht, die sie dem Lichte näher rückt. Man möchte oft glauben, sie sei nach dem Orient oder gar auf einen andern Stern versetzt worden. Hinter dieser Phantasie aber steht ein Wirklichkeitssinn, der mit dämonischer Kraft zu überzeugen weiß. Ein unerschöpflicher Reichtum an Motiven tut sich vor uns auf. Aus den landschaftlichen Linien gestaltet sich der Mensch. Man ermüdet nicht, diese intuitive Präzision in der Kunst Bruno Krauskopfs zu betrachten, sich von ihrem Zauber durch eine Fülle reifer Werke führen zu lassen. Bald ist es ein Farbton, bald ein kühner Linienzug, der in überzeugender Schlagfertigkeit den Beobachter mitreißt, ihm seine eigenen Erfahrungen am Gegenständlichen zugunsten der künstlerischen Vision vergessen macht. Und wir blicken hinaus auf die winterlich einsamen Ufer des Schlachtensees und fragen uns, woher der Künstler hier die Fülle seiner Gestaltungen nahm? Ist es die Stille, die sie ihm zuträgt? Jene Stille um uns, in der alles Leben in uns nach Ausdruck ringt?

Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von P. E. VONDOERFER-Prag*

III. Teil (Schluß)

Die gotischen Bildwerke der böhmischen Richtung besitzen nicht die Mannigfaltigkeit, die oft fast unübersehbaren Nuancen der künstlerischen Gefühlswiedergabe und die stets variierenden technischen Eigenarten anderer europäischer Provinzen. Sie sind vielmehr, soweit dies an den zum geringsten Teil auf uns gekommenen Arbeiten festzustellen ist, Produkte eines zu gleichartigen Bedingungen schaffenden Gewerbes mit fast kategorisch festgelegten Grenzen, die dem schaffensfreudigen Künstlerwillen in der gotischen Epoche gesetzt wurden.

Nichtsdestoweniger macht sich eine merkliche Typik, ein oft unverkennbarer Sonderstil der Technik und häufig auch ein aus dem Gesamten herausragender Schöpferwille einzelner Meisterpersönlichkeiten dieser Provinz geltend [1]. Die gewerbsmäßig ausgeübte böhmische Bildhauerkunst der Gotik ist andrerseits aus dem Volke hervorgegangen und wahrt stets den Charakter einer Volkskunst.

Indes hat auch der häufig auftretende, scheinbare Mangel der künstlerischen Manifestation an überzeugender Treue der Wiedergabe von Begebenheiten aus der heiligen Schrift und der Darstellung einzelner Heiligengestalten und die an ihre Stelle tretende Naivität des reinen Kinderglaubens die böhmische Bildhauerkunst dem schlichten Volksherzen zugänglich gemacht. Auch Deutschland verfolgt während der gotischen Jahrhunderte die gleichen künstlerischen Bestrebungen wie das Nachbarland Böhmen, nur daß letzteres an seiner Gotik noch viel länger festhielt, ja sie erst dann gänzlich aufgab, als in anderen Ländern die ersten, wenn auch zaghaften Merkmale des Barock auftauchten. Selbst in der Blütezeit der böhmischen Gotik waren die Plastik und die

[1] Daß uns solche Persönlichkeiten nicht überliefert wurden, habe ich bereits im II. Teil dargetan.

Malerei beispielsweise in Italien ihrer Zeit bereits weit vorausgeeilt und längst auf der Höhe der Renaissance angelangt.

Dieses Zurückbleiben ist jedoch nur vom rein stilistischen Standpunkt aus festzustellen. In der künstlerischen Gefühlsäußerung stehen die böhmischen Bildwerke der Gotik zweifellos nicht hinter anderen großen Schulen zurück. Denn die Arbeiten dieser bedauerlicherweise wenig beachteten Kunstprovinz zeigen häufig nicht blos eine kühle Vermittlung der entsprechenden Stellen der heiligen Schrift oder des Evangeliums, der den Meistern geläufigen Passion und des Lebenswandels Christi, der heiligen Maria, oder einzelner Begebenheiten aus dem neuen Testament, sondern sie verraten auch eine zum Herzen sprechende, seltenere Vertiefung in das Wesen des Glaubens, ein menschlich fühlendes Miterleben.

* * *

Wie innig und schlicht der fromme Gedanke des Meisters im Werke zu Form und Sprache wird, kommt bei keiner Darstellung des gotischen Zeitalters zarter und anmutiger zum Ausdruck, wie bei den Idyllen der Geburt Christi. Und in keinem Zeitalter ist dieses Thema so unaussprechlich zart idyllisch, so feinfühlend behandelt worden, wie in dem gotischen.

Ein solches Werk der böhmischen Holzschnitzkunst ist uns in dem „Hochrelief" der Geburt Christi im Museum der Stadt Prag erhalten geblieben (Abb. 1).

Nach Abfassung meiner früheren Ausführungen kam mir ein Artikel über die Arbeit aus der Feder des Verwalters des Prager Stadtmuseums, Anton Novotný, in die Hand, der aus den gleichen Empfindungen heraus seine Abhandlung geschrieben hat[1]. Er erläutert eingangs, welche Seelenregung wohl den Schöpfer eines solchen Werkes bewegt haben mag und schildert die Szene, die sich am 24. Dezember des Jahres 1217 in der Grotte des Berges Greccio abspielte; die rührende Gruppe der Krippe mit einem lebenden Kindlein darin, das vom Atem eines Ochsen und eines Esels erwärmt wird, der um dieses herumstehenden Mönche in braunen Kutten, die andächtig auf die Predigt eines Bruders mit extatischem Ausdruck im Antlitz lauschten, welcher kein anderer war, als der heilige Franziskus von Assisi. Der Autor schildert weiter, wie dieser große Heilige als Erster zu betrachten sei, welcher das Fest der Geburt des Heilands in solch anschaulicher, einzig dastehender Weise feierte; diese unaussprechlich poetische Darstellung ließ die Freude an der künstlerischen Verarbeitung dieses ursprünglichsten aller christlichen Stoffe offenbar von Neuem aufkeimen. Und nicht zum geringen Teile waren es auch die Bildschnitzer, welche diese erste Szene aus dem Leben Christi in ungemein idyllischen, fein empfundenen Darstellungen geschildert haben.

Der gewinnende Zauber, der von dieser Darstellung ausgeht, liegt in der anschaulichen Schlichtheit derselben und der tiefen inneren Sammlung auf das heilige Geschehnis jeder der Gestalten. Die heilige Maria, vor dem Kindlein knieend, in rotem Kleid und blauem, grün gefüttertem, mit Gold gesäumten Überwurf, ist in stilles Gebet versunken, der heilige Joseph bei den Tieren, hinter dem Holzschlag stehend, in gegürtetem Gewand, hält in der Linken eine (fehlende) Kerze, während er mit Hilfe der hohlen Fläche seiner rechten Hand das Licht auf das Kindlein fallen läßt, damit er, den Kopf ein wenig vorgeneigt, dasselbe besser betrachten könne. In seinem Antlitz liegt der Ausdruck ruhiger, ernster Andacht. Das nackte Jesukindlein liegt in der Mitte der Gruppe, auf von drei Engeln gehaltenen, weißen Linnen. Die Anwesenheit der Engel mit dem auf dem Linnen ruhenden Kindlein an Stelle der mit Stroh ausgelegten, ärmlichen Krippe, betont das Überirdische des heiligen Augenblicks; namentlich die Gestalt des vorne links knieenden Engels mit dem ganz nach hinten, förmlich aus dem Rumpf gedrehten Köpfchen, dem weit nach vorn, steif ausgestreckten Flügel und dem himmel-

[1] „Eine gotische Schnitzarbeit: Die Geburt des Herrn" in der böhm. Zeitschrift „Drobné umění" („Kleinkunst") 1923, Heft 1 (bisher die einzige lobenswerte Publikation dieses Werkes mit leider vollkommen mißlungener Reproduktion.)

wärts gewandten Blick, wirkt wie ein Wesen aus einer anderen Welt. Der Hintergrund rechts hinter den Tieren, ein Felsen mit einer Burgruine und einem Häuschen darauf, ist das einzige, in Flachrelief ausgeführte Detail, welches zur malerischen Gesamtwirkung der Darstellung ungemein viel beiträgt.

Die Gruppierung der in ansteigender Anordnung übereinander gestellten Figuren und die breit gedrückte Gestalt des vorderen Engels verrät, wie auch Novotný sehr richtig bemerkt, die Absicht des Meisters: daß der Beschauer aus einer gewissen Entfernung und gleichzeitig unter der Gruppe stehend, alles auf derselben bis ins Kleinste sehen könne. Schon daraus geht die Bestimmung dieses aus einem Block Lindenholz geschnitzten Werkes deutlich hervor. Als bewegliches Einzelwerk stand es zur Feier des Weihnachtsfestes an besonderem Platze der Kirche, wie es dieser Brauch vorschrieb, denn es ist sicher, daß diese Arbeit keinen Teil etwa eines Altarwerkes, sondern ein bewegliches Ganzes darstellt[1]. Es ist auch kein Relief im eigentlichen Sinne, denn die Figuren sind fast vollrund, im vollsten Sinne plastisch ausgearbeitet. Die „Relief"-Arbeiten jener Zeit sind nicht anders ausgeführt und erst später wurden sie bildhaft flach und erreichten so den ihnen eigenen Charakter[2].

Zwei böhmische Flachreliefwerke, die ich hier zu bringen nicht versäumen will, befinden sich ebenfalls im Besitz des Stadtmuseums zu Prag. Es sind dies äußerst charakteristische, fein durchgeführte, in ihrer teilweise realistischen Schilderung recht überzeugend natürlich wiedergegebene Darstellungen der Beweinung Christi. Ihr jetziger Zustand ist leider nicht mehr der ursprüngliche, denn beide wurden vollkommen neu bemalt resp. ergänzt. Das eine weiß behandelte Relief scheint bedauerlicherweise die ursprüngliche Schärfe der Linien und Gewandfalten eingebüßt zu haben[3].

Die lineare, strenge Anordnung und die fast parallele Haltung je zweier Gestalten der Gruppe läßt bei diesem Werke (Abb. 3) auf ein höheres Alter schließen; dem widerspricht wieder die nichts weniger als starre Liniengebung des toten Leibes Christi, aber die auffallende Stilisierung der Haare und Augen läßt doch nur die Annahme einer früheren Entstehung gelten.

Scheidet man das Detail der Pietà, d. h. die Einzelgruppe der sitzenden heiligen Maria mit dem toten Heilandsleib auf dem Schoß von der Gesamtgruppe aus, so erhält man ein klares Bild eines späteren Werkes, das jedweder illusionistischer Schöpferabsicht entbehrt. Die im Schmerz förmlich zusammengesunkene Mutter mit den verloren blickenden, leidvollen Zügen im Antlitz, weist auf die typische, anderen Zielen zustrebende Renaissance hin. Die anderen Gestalten, die in zwei Gruppen angeordnet wurden, die vier Frauen rechts und Johann der Evangelist und Joseph links, in ihrer parallelen Stellung zueinander — in der Neigung der Köpfe und teilweise der Haltung der Hände —, die kantig neigende Kopfhaltung des heiligen Johannes, die viel zu kleine, in schwachem Winkel vorgebeugte Gestalt des heiligen Joseph, sind Kinder der stilreinsten Frühgotik. Das reiche Fließen der mittelschweren Gewänder, die verblüffend richtig gesehenen Übergänge von Schüssel- und Längsfalten, das natürliche Gleiten der Überwürfe über die Häupter der Frauen sind die krassen realistischen Gegensätze, die den Stil der Frühgotik bis in die spätere Zeit hinein charakterisieren.

Anders liegt es bei dem zweiten Werk (Abb. 2). Hier sind die gruppierten Gestalten in ihrer Stellung zueinander weniger zusammenhängend sowohl im Gefühlsausdruck als

---

[1] Erst in der Barockzeit kamen an dessen Stelle die „Krippen" in Verwendung, die aus einer Landschaft, einem Stall, einigen Tieren und den entsprechenden, aufstellbaren Einzelfigürchen heute noch zusammengestellt werden.

[2] Dieser Umstand bewog mich, die Entstehungszeit des Werkes, die bisher um 1500 angesehen wurde, auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts festzusetzen.

[3] Der im II. Teil erwähnte Bericht des Museumskuratoriums erwähnt sogar die Künstler, die den Verdienst einer solchen „Instandsetzung" beanspruchen und die Jahre, in welchen dieselbe vorgenommen wurde!

auch in der Haltung. Obwohl in ihrer Trauer und Schmerzensäußerung seelisch miteinander eng verbunden und auch in einer gewissen zeremoniellen Ordnung gruppiert — zwei Frauen, Joseph von Arimathea, Johannes der Evangelist und ein Krieger stehen in strenger Reihe hinter den beiden Marien und dem Leichnam Christi —, sind doch, abgesehen von der Gestalt des fröhlichen Kriegers, der Schmerzensausdruck und die im Moment gegebene Bewegung in Stellung und Haltung eines jeden, wenn auch allen gemeinsam, so doch merklich verschieden ausgedrückt. Indes ist auch hier die gleiche Meisterschaft der Behandlung der Gewänder festzustellen.

Weiterhin sei auf die thronenden Gott Vater und Christus aus der Burg Rábi verwiesen. Die Lindenholzfigur des Gott Vater ist eine Bekrönungsstatue eines Flügelaltars mit zwei ebenfalls dazugehörigen, auf den Predellenflügeln stehenden Aposteln Petrus und Paulus. Das Gesamtwerk, im Mittelschrein der heilige Georg zu Pferd den Drachen tötend, stand in der Schloßkapelle der Burg Rábi und befindet sich jetzt als Leihgabe des Museums der Stadt Prag im Nationalmuseum (ehemals böhm. Landesmuseum). Leider bin ich nicht in der Lage, das Altarwerk in Reproduktion zu bringen.

Die beiden Einzelstücke Gott Vater und Christus stammen, abgesehen von ihrer gleichen Provenienz, offensichtlich von ein und derselben Meisterhand. Die Typen für die persönlichen Darstellungen sind die denkbar best gewählten. Hier die langbärtige, gütige Majestät Gott Vaters, dort der liebende, große, stille Heiland. Beide die Welt beherrschend, den Erdball und das Szepter in Händen (Abb. 4 u. 6).

Die teilweise Stilisierung der Augen und die ausgesprochen symmetrische Anordnung, insbesondere des Barthaares[1], weist auf die Zeit der Entstehung, d. h. der frühesten Epoche, aus der überhaupt noch böhmische Bildwerke vorhanden sind und in welcher, wie schon früher bemerkt, der schwäbische Einfluß vorherrscht, bis er sich im selbständig gewordenen böhmischen Stil verliert. Der schwäbische Einschlag kommt bei diesen beiden Werken noch schwach zum Ausdruck, ist aber nichtsdestoweniger deutlich zu erkennen.

Weniger ansprechend als typisch für die böhmische spätere Gotik ist die Vollfigur des heiligen Wenzel. Auch diese wird durch die neue Bemalung ziemlich entstellt diesen Nachteil verschwindet jedoch im Bilde zugunsten einer vorurteilsfreien Beurteilung dieses Werkes (Abb. 5).

Die strenge Haltung des ritterlichen Heiligen in maximilianischer Rüstung, die Fürstenmütze auf dem Haupte, mit dem Schild und der (fehlenden) Fahnenlanze, wird durch den Bescheidenheit und Wohlwollen ausdrückenden Gesichtszug in eigentümlichem Kontrast Lügen gestraft. Die charakteristische Ausführung der schraubenförmigen, groblockigen, ganz ebenmäßig nebeneinander angeordneten Strähne des Haupt- und des Barthaares ist auch häufig bei oberschwäbischen Holzskulpturen festzustellen. Die teilweise ausrasierte Oberlippe läßt auf eine für die hussitische Kirche bestimmte Arbeit schließen, welche diese Gepflogenheit besaß, um durch die herabhängenden Barthaare bei dem Empfang des Abendmahles während der heiligen Handlung nicht behindert zu werden oder Anstoß zu erregen[2].

Die Drapierung des Mantels ist, wie es scheint, nicht gerade meisterhaft durchgeführt. Der rechts herabfallende Teil desselben entwickelt Faltenrichtungen, die mit Hinsicht auf eine natürliche Selbstverständlichkeit nicht einleuchten können. Im ganzen und großen ist aber diese Statue in ihrer rein böhmischen Typik ein recht interessantes Beispiel der böhmischen Plastik der Spätgotik, und ich wollte daher nicht versäumen, dieselbe in die Reihe der von mir publizierten böhmischen Werke aufzunehmen.

---

[1] Diese erhält sich noch lange, wie im II. Teil bereits erwähnt, bis in die Spätgotik hinein und wird geradezu zum Charakteristikum der böhmischen Plastik.

[2] Dr. H. Toman in „Topographie der lebensgetreuen Bildnisse des Jan Žižka von Trocnov“ Hussitenführer), Květy 1892 (böhm.). — Ein kleiner Schieferkopf des Žižka, im Nationalmuseum in Prag, hat ebenfalls eine ausrasierte Oberlippe. (V. V. Štech im erwähnten Museumsbericht.)

Abb. 4.
Thronender Christus aus der Burg Rábi.
Lindenholz. Ende des 15. Jahrh. Höhe 89 cm.
Leihgabe des Museums der Stadt Prag im Nationalmuseum.

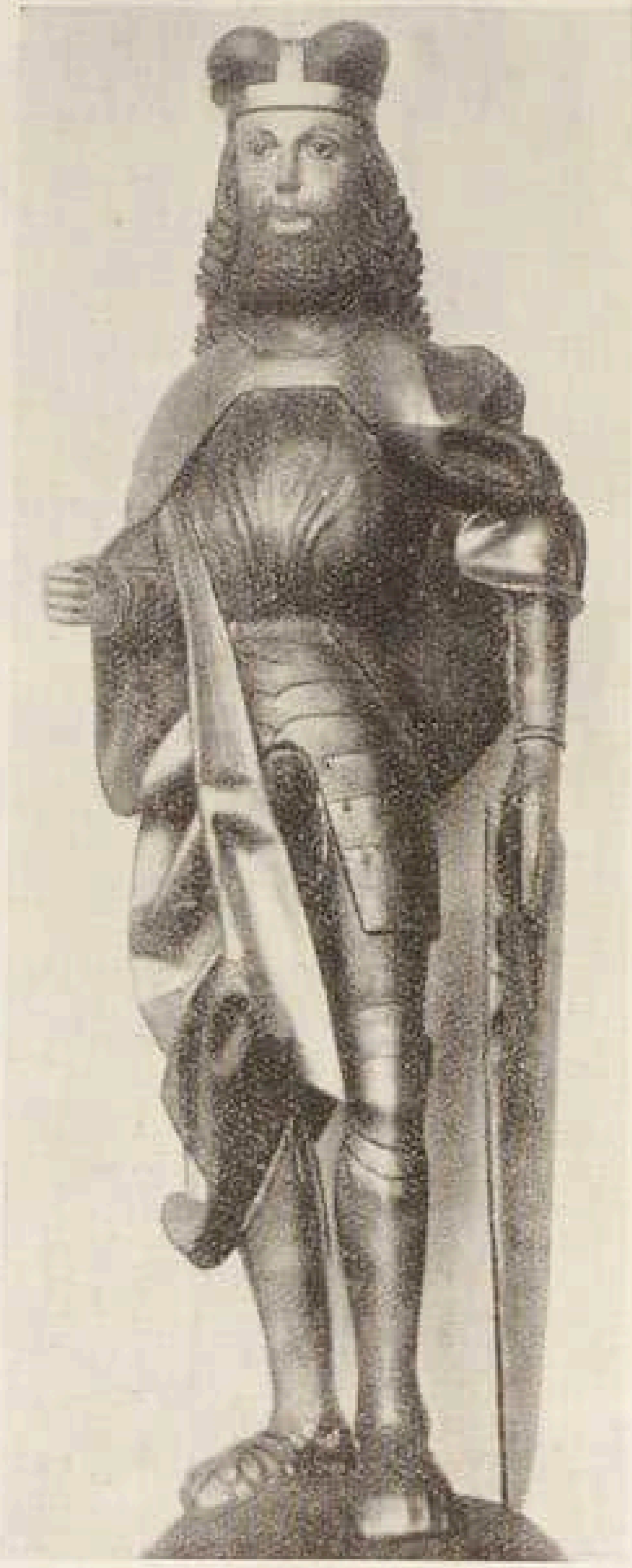
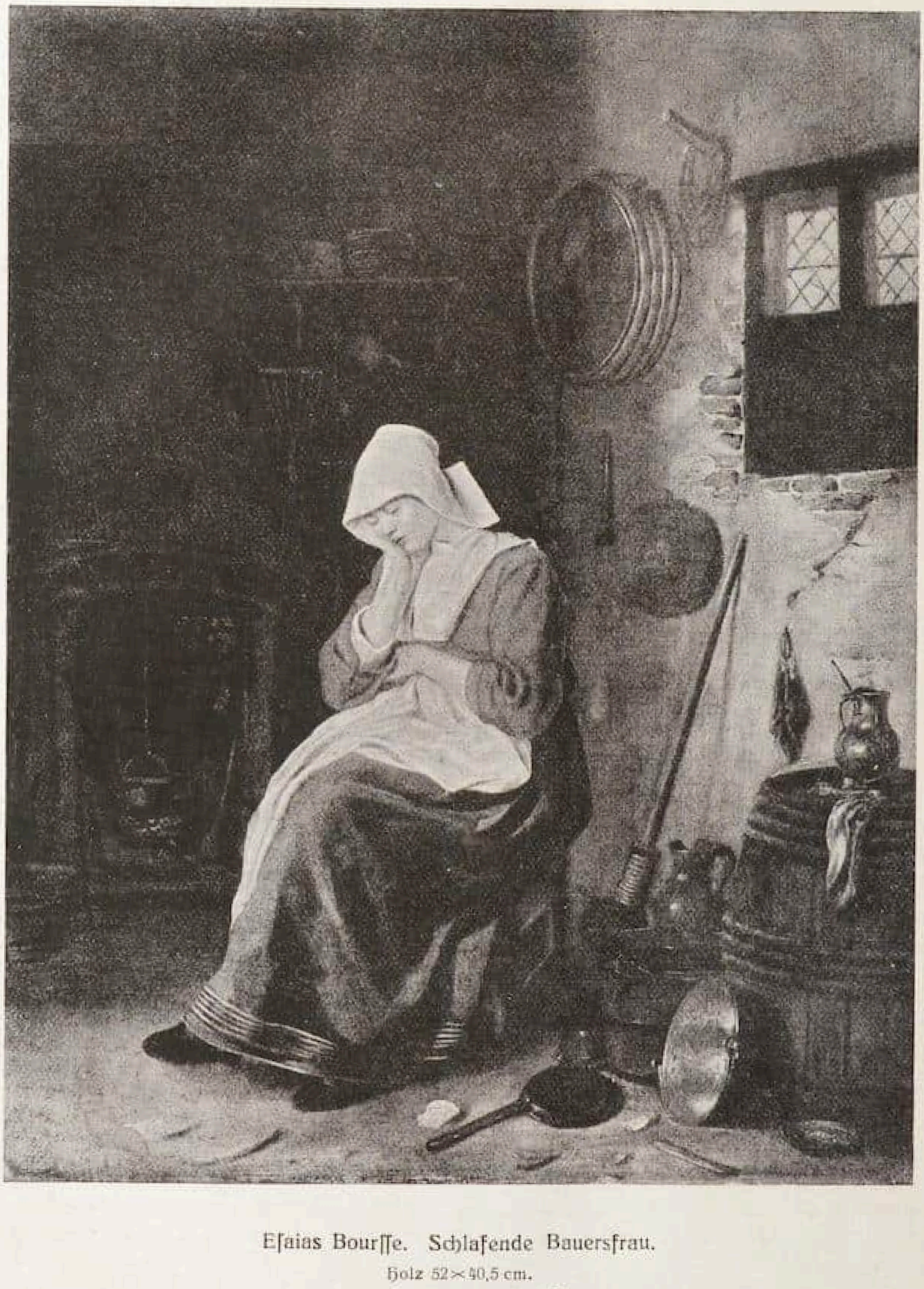


Abb. 5.
Hl. Wenzel aus der Kirche am Prosek.
Lindenholz. Erste Hälfte des 16. Jahrh.
Höhe 89 cm. Museum der Stadt Prag.

Abb. 6.
Gott Vater eines Altars aus der Kapelle der Burg Rábi.
Lindenholz. Ende des 15. Jahrhunderts. Höhe 123 cm.
Leihgabe des Museums der Stadt Prag im Nationalmuseum.



Esaias Boursse. Schlafende Bauersfrau.

Holz 52×40,5 cm.

Bes.: Bachstitz-Galerie, Den Haag.

Die reinste Monumentalität, die Brücke der künstlerischen Wesensäußerung vom Primitiven zur lebenswarmen, zügelloseren Gefühlswiedergabe, welch erstere von dem Romanischen bis in die Gotik hineinragt, fehlt in Böhmen, denn die Werke dieser Epoche sind größtenteils zugrunde gegangen. Von jenen aus der Zeit vor etwa 1370 — geschweige der romanischen Epoche — ist bisher fast nichts, von jenen aus der Zeit vor etwa 1420 nur sehr wenig bekannt. Bei letzteren handelt es sich meist um Attribute an Türmen, Stein- oder Kalkschieferstatuen in Kirchen[1], welche während der Hussitenwirren, Kriege und Fehden, von denen Böhmen heimgesucht wurde, verschont blieben; es ist dies die Zeit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, jene Karls IV., des Baues des St.-Veits-Domes am Hradschin, der Karlsbrücke, der Kirche am Karlov u. a. Denkmale in Prag.

Was noch erhalten blieb, ist bereits meist vom Fortschritt der Entfaltung einer an Stelle des streng sakralen Stils tretenden, intimeren, mitteilungsreicheren Realistik berührt. Nur von hier aus kann die böhmische Bildhauerkunst systematisch in ihrer Entwicklung verfolgt werden, die dann in der wladislawschen Periode (1471—1516) den Gipfel eigenster Stilentfaltung erreicht[2]. Der Zwang dieses Umstandes ist zwar hart, aber mit Hinsicht auf das äußerst Wenige, das für die frühe böhmische Kunst von seiten der Kunstwissenschaft bisher getan wurde, bleibt noch ein weites, fruchtbares Feld, das, heute noch unbebaut, seiner Bestellung harrt.

Die schlafende Bauersfrau des Esaias Boursse

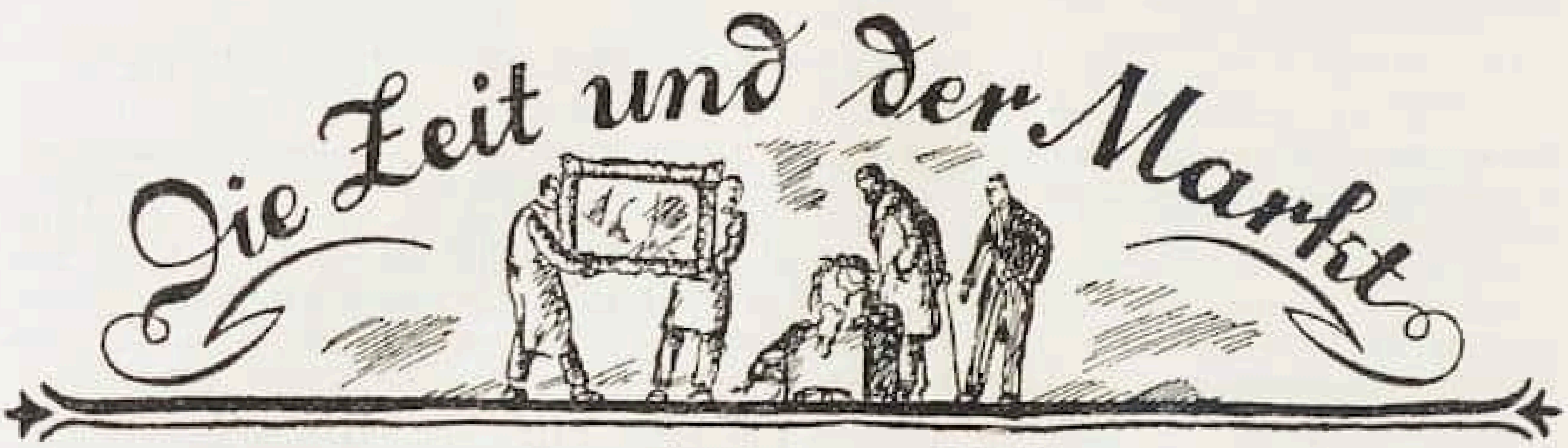
Mit einer Tafel

Die Werke dieses holländischen Genremalers gingen früher vielfach unter den Namen eines Pieter de Hooch und sogar des Vermeer van Delft, bis sich die Persönlichkeit und Herkunft des Künstlers an Hand gesicherter und bezeichneter Arbeiten klarer erkennen ließ. Überdies scheint es zwei Maler des gleichen Namens (C. und E.) gegeben zu haben, die höchstwahrscheinlich Geschwister und Söhne des Jacques Boursse aus Valenciennes und dessen Gattin Anna de Foré aus Avienne bei Mons gewesen sein dürften, über die der Nachtragsband des Wurzbachschen Künstlerlexikons Näheres berichtet. Esaias ist jedenfalls am 4. März 1631 in Amsterdam geboren und hier in den Jahren 1656—1672 als Maler nachweisbar. Er scheint in dieser Zeit auch in Italien gewesen zu sein und stand in den Diensten der ostindischen Kompanie, für die er 1672 nach Indien ging, wo ihn am 16. Nov. des Jahres der Tod überraschte.

Ähnlich wie der „Junge mit Seifenblasen" im Berliner Museum seinerzeit mit der Sammlung Suermondt als Vermeer erworben wurde, so ist das hier reproduzierte Bild aus dem Besitz der Bachstitz-Galerie, das 1892 mit der Kollektion W. Burger-Thoré verkauft wurde, einmal dem gleichen seltenen Meister zugeschrieben und von W. Burger 1866 in der „Gazette des Beaux-Arts" als Vermeer veröffentlicht worden, eine Zuschreibung, die uns Heutigen freilich durchaus unverständlich erscheint, obwohl damit die hervorragenden malerischen Qualitäten des Bildes keineswegs in Zweifel gezogen werden sollen. Im Gegenteil: Die Art, wie auf diesem Bilde aus Weiß (Kopftuch und Schürze der Frau), Rot (Bluse) und einem feinen Graublau des Rockes der bestimmende malerische Akkord um die Figur der Schlafenden schwingt und wie diese Melodie in einen warmen goldgelben Gesamtton eingebettet ist, beweist die beste Tradition jener Genremalerei, die sich gleichmäßig um die beiden Pole Rembrandt und Vermeer bewegt. Biermann.

[1] Siehe II. Teil meines Artikels, Abb. 1.

[2] Für die Geschichte der gotischen Bildnerkunst in Böhmen bilden die noch unerkannten, außerhalb des Landes befindlichen Werke böhmischer Herkunft äußerst wichtige Faktoren, deren begründende Feststellung von berufener Seite als wesentlicher Fortschritt zur Erhellung dieser größtenteils unerforschten Richtung wärmstens zu begrüßen wäre.



Sammlungen

Ein holländisches Studienkabinett für die graphischen Techniken

Durch den niederländischen Staat ist unlängst die außerordentlich reiche Sammlung graphischer Blätter angekauft worden, welche der Utrechter Kunsthistoriker Dr. R. G. van Huffel in vieljährigen Bemühungen zusammengebracht hat. Die Sammlung ist als Lehrstätte für die in der Utrechter graphischen Fachschule ausgebildeten Lehrlinge, insbesondere die sogenannten Meisterlehrlinge gedacht, die aus alten Drucker- und Verlegerfamilien abstammen und berufen sind, später Betriebe als selbständige Leiter zu übernehmen. In das Ausbildungsprogramm dieser Meisterschüler wurde vor einigen Monaten als besonderes Fach die Kenntnis der Entwicklung der graphischen Verfahren, der Buchillustration, des Buchtitels, des Bucheinbands aufgenommen. Das Anschauungsmaterial finden sie nun in dem genannten Archiv des Dr. van Huffel, der die Verwaltung der Sammlung weiterhin in Händen behält und in dem erwähnten Lehrfache Unterricht erteilt. Das Studienkabinet befindet sich Utrecht, Prinsenstraat 23 in einem geräumigen Hause, wo man an bestimmten Tagen der Woche auf Anfrage kostenfreien Zutritt erhalten kann.

Die Anordnung der Sammlung ist den Grundsätzen gemäß geschehen, die Dr. van Huffel in einem kleinen und einem größeren Forschungswerk über die oft recht verwickelten Verfahren der Farbdrucker aus dem 18. Jahrhundert niedergelegt hat, und zwar in der „Coloretto" genannten Untersuchung des Verfahrens von le Blon (ungefähr 1730) und dem Werke über Cornelis Ploos van Amstel, das über die um 1760 im Schwange befindlichen Farbdruckverfahren und die neu verwandte Druckzeichenkunst handelt. Durch planmäßige Vergrößerung ist die Sammlung angewachsen zu einer allgemeinen Übersicht über die graphischen Techniken von 1475 bis zur Gegenwart. In jedem Einzelfalle wurde nach der Erwerbung von Atelierproben, also Inkunabeln im wahren Sinne des Worts gestrebt, nach einer Veranschaulichung des Entwicklungsganges jeden Verfahrens durch richtige Auswahl der meist kennzeichnenden Erzeugnisse und nach dem besten Stücke, was jedes Verfahren in den Händen des Künstlers hervorgebracht hat.

Eine Neuheit und Eigenart des Kabinetts besteht in dem, Büchern und Blättern zugefügten Beschreibungstext. Dieser Text enthält alle Angaben über das jeweilige Verfahren, eine Charakteristik des jeweiligen Künstlers usw. Beides nun, die Werke (Bücher und Drucke) und die Beschreibungen sind in zeitlicher Reihenfolge geordnet und in 18 Jahrhundertviertel unterverteilt, beginnend im ersten Viertel des 15. und endigend im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Zwei Indexkataloge sind eingerichtet, deren einer auf das Verfahren Bezug nimmt, während der andere die Bestände nach den behandelten Themen (Stadtansichten, Architekturvorwürfe, Landschaft, Blume, Tiere usw.) aufsummiert. Wenn sich also z. B. ein Student über die Entwicklung der Schabkunst unterrichten will, so findet er in den Indexkatalogen, durchlaufend von 1650 bis 1920 und nacheinander gesondert eine Einführung in die Technik mit den zugehörigen Abbildungen und den Handwerkszeugen selbst; die Lehrbücher, welche die Sammlung über den Gegenstand besitzt, die Drucke von Prinz Ruprecht, Wallerand Vaillant, J. Gole, Schenk, Verkolje, Faber, Mac Ardell, Spooner, Houston, Watson, Ward, Jones, Hodges, Haid, Remoser, Cousins, Landseer, Krabbé usw., einige in verschiedenen Zuständen, auch in völlig abgenutztem Zustande mit den Beschreibungstexten. Diese Beschreibungstexte bilden also eigentlich eine ausführliche Abhandlung über die Schabkunst und ihre Ausüber, durch eine große Anzahl kennzeichnender Originalblätter mit Beispielen belegt. Auf dieselbe Weise sind alle, auch die modernsten Verfahren bearbeitet und untereinander alte und neue Verfahren in Zusammenhang gebracht worden. Denn durch zahllose Rückverweisungen wird es dem Studierenden erleichtert, dem Einflusse einer Arbeitsweise auf eine andere nachzugehen und so unterrichtet zu werden über die Entwicklungsgeschichte der verschiedenen Verfahren, die meistens auf einem Boden erwachsen sind, der durch andere vorbereitet wurde.

Anläßlich der Eröffnung des Studienkabinetts am 27. Juni war eine Übersicht der verschiedenen technischen Verfahren ausgestellt. Derartige Ausstellungen sollen auch in der Zukunft regelmäßig stattfinden. Den verschiedenen Bibliotheken des

Landes wird ein Exemplar der Beschreibungstexte (in losen Blättern gedruckt) zur Verfügung gestellt werden, so daß für eine vorbereitende Studienmöglichkeit gesorgt ist und nicht sogleich eine Reise nach Utrecht notwendig wird. Eine deutsche Bearbeitung des Systems Dr. van Huffel könnte vermutlich auch in Deutschland dem Studium der Graphischen Künste förderlich sein. H.

Amsterdam

Sowohl im Städtischen Museum wie in der modernen Abteilung des Reichsmuseums sind Neuerungen und Umhängungen vorgenommen worden. Hier wie dort hat man kleine Kabinette hergestellt; hier wie dort hat man auf eine mehr chronologische Reihenfolge Bedacht genommen. So besteht die Anlage im modernen Anbau des Reichsmuseums, die dem neuen Direktor Schmid-Degener zu danken ist, heute aus einem Saal hauptsächlich englischer Meister, einem Israëlssaal, wo Vater und Sohn beisammen hängen, einem Mustersaal Haager Meister und einem Saal voll Werken Bauers und Breitners. Im Erdgeschoß konnten durch das Legat van Wezel erworbene Bilder von Corot, Daumier, Daubigny, Monticelli aufgehängt werden; ein kleines Kabinett konnte den beiden Malern Witsen und Karsen zur Verfügung gestellt werden. Im Städtischen Museum ist es die Sammlung J. Boendermaker, die beinahe den ganzen linken Flügel des Obergeschosses einnimmt und jetzt, wo aus dem Keller mehr Werke als früher ans Licht und vor die Besucher gebracht werden konnten, sich mehr und mehr als eine der führenden Sammlungen moderner Kunst im Lande erweist. Boendermaker sammelt vor allen Dingen Gestel, Sluiters, P. und M. Wiegman, Colnot, P. van Weyngaerdt. H.

* * *

Der Zutritt zum Reichsmuseum, der bisher kostenlos war, ist vom 16. Oktober ab nur gegen Eintrittsgeld gestattet. H.

Detroit

Ralph H. Booth, der Präsident der Art Association in Detroit, hat bei seinem diesjährigen Aufenthalt in Deutschland die im Detroiter Museum ausgestellte Sammlung moderner deutscher Kunst durch folgende Neuerwerbungen bereichert: Kolbe: Tänzerin (Bronze), Scheibe: Christus auf dem Palmesel reitend (Bronze), Madonna (Terrakotta); Haller: Porträtkopf T. Durieux (Bronze), weibliche Bronzestatuette; R. Sintenis: weiblicher Kopf (Terrakotta) und mehrere Tierstatuetten, ferner kamen eine Anzahl Aquarelle von Nolde, Schmidt-Rottluff, M. Schwichtenberg, Herbig und Radziwill in den Besitz des Museums.

Stuttgart

Zwei bedeutsame Neuerscheinungen brachte der Sommer dem Stuttgarter Kunstleben, beide vor allem von vielversprechendem programmatischen Wert. Der Entwicklung des schwäbischen Kunsthandwerks ist die eine zu dienen berufen. Das staatliche Ausstellungsgebäude bietet ihm ein dauerndes Heim, gibt ihm den Boden, auf dem es endlich wirksam um Verständnis und Freundschaft werben kann, da seine Erzeugnisse nun nicht mehr wie bisher nur bei besonderen Ausstellungsanlässen und -gelegenheiten aus der drückenden Fülle allenthalben sich breit machender Dutzendware herausgehoben werden. Dieser Stützpunkt sichert ihnen die dauernde Beachtung, die sie verdienen, gewährt die Möglichkeit, die ihnen eigenen und fremdem Kunstgewerbe gewiß nicht unterlegenen künstlerischen und technisch-handwerklichen Werte als solche zu würdigen. Denn nicht nur der Kunstgewerbeschule, die mit Arbeiten aus ihren Werkstätten für Metallbearbeitung und für Glas- und Edelsteinschnitt, sowie aus der Bildhauerwerkstatt und aus der Abteilung für kunstgewerbliche Frauenhandarbeiten den Reigen eröffnete, sondern jeder Art guten heimischen Kunsthandwerks sollen die Räume zu Ausstellung und Verkauf zur Verfügung stehen, in denen auch schon die Ludwigsburger Werkstätten einen dauernden Platz bezogen haben. So werden die Veranstaltungen dort eine für die Künstler wie für die Allgemeinheit gleich wertvolle und zu fördernden Vergleichen herausfordernde Ergänzung zu den wechselnden Ausstellungen im gerade gegenüber gelegenen Landesgewerbemuseum bilden, deren vornehmste Aufgabe bei den gegenwärtigen Verkehrsverhältnissen zwingender noch als früher die Vermittlung befruchtender Anregungen von allen Seiten und auf den verschiedensten Gebieten sein muß. Und man darf gespannt sein, wie etwa das Kunstgewerbe Schwabens, des Landes, in dem die Glasperlstickerei seit langem als Hausindustrie heimisch ist, sich die Lehren zu Nutze machen wird, die die kürzlich hier gezeigten Ergebnisse des von der Gmünder Fachschule für Edelmetallindustrie veranstalteten Wettbewerbs zur Erlangung neuzeitlicher Entwürfe für dieses Gebiet zu geben hatte, vorerst freilich, was bei einem ersten Versuch zur künstlerischen Neubelebung der Glasperlenarbeiten nicht verwundern kann, in erster Linie negative Lehren, wie sie auch als Hauptgewinn einer umfassenden und aufschlußreichen Schau „Das Porträt im Plakat" im Landesgewerbemuseum sich ergaben. Nicht weniger auf die Wirkung mancher anderen Darbietung des Sommers, die positive Werte vermittelte, z. B. der Ausstellung der Frau Marianne von Allesch-Berlin, deren mannigfaltige Kollektion von eigenartigen Stikkereien und Glasbläserarbeiten den starken Eindruck vertiefte, den man von dieser Persönlichkeit gelegentlich der Gewerbeschau gewann, oder der kirchlichen Glasgemälde voll Glut der

Farbe und Kraft der Zeichnung, die Frau Ina Hoßfeld-Naumburg zeigte, und weiter der Reihe von ausgezeichneten Porträtphotographien des Berliner Ateliers Rieß sowie der interessanten Schau tschecho-slowakischer Plakatkunst, die Pazaurek nun wieder zusammengebracht hat.

Die andere Neuerscheinung des Stuttgarter Kunstsommers, die Gründung der Stuttgarter Sezession, die eben im Kunstgebäude ihre erste Ausstellung eröffnete, ist ebenfalls die Folge von Hemmungen, von Unzuträglichkeiten, die die hohe Kunst ganz ähnlich wie das schwäbische Kunsthandwerk mehr und mehr beeinträchtigten. Wachsende Gleichgültigkeit der Führung und Kunstpolitik des Künstlerbundes, die in immer oberflächlicheren und schließlich nach Art und Auswahl der sich vielfach wiederholenden Darbietungen reichlich reizlosen Ausstellungen ihren fühlbaren Ausdruck fand, war der Anlaß. Führt die Neugründung schließlich zu jener Scheidung der Geister, die Heinrich Altherr in seiner kraftvollen und weitblickenden, übrigens überaus persönlich empfundenen Eröffnungsansprache als notwendige Voraussetzung der Gesundung unserer Kunst forderte, zu einer Scheidung der in schwerer Zeit ehrlich Schaffenden und aus reinem Herzen aufrichtig Bekennenden von aller Äußerlichkeit und jeder Art materialistischer Gesinnung, bedeutet die Neugründung nicht nur eine weitere Zersplitterung im Stuttgarter Kunstleben, sondern die Schaffung eines Sammelpunktes der Besten, könnte man in ihr die Keimzelle einer neuen Blüte begrüßen. Jedenfalls berechtigt das erste Auftreten der Sezession mit an die 40 Namen zu schönen Hoffnungen. Vor allem durch die breit entwickelte Front junger Talente, die hier mit guten, vielfach mit ausgezeichneten Arbeiten vertreten sind. Oskar Zügel, Eugenie Mayer-Meggenhofen, Hermann Sohn, Rudolf Hengstenberg, Leonhard Schmidt, Eugen Ehmann, Hermann Bäuerle und Rudolf Kuhn, sowie Hermann Rombach fallen da unter den Malern besonders glücklich auf, die sich um Heinrich Altherr, Ernst Gräser und Reinhold Nägele geschart haben. Letztere bilden mit ihren stattlichen und wertvollen Kollektionen die Schwerpunkte der Veranstaltung, an der sich Bernhard Pankok wenigstens mit einem fabelhaft prägnanten Selbstbildnis beteiligte. Und unter den jungen Plastikern bestehen vor allem Heinrich Wahl und Wilhelm Schäffer-Heilbronn mit Ehren neben Alfred Lörchers und des Gmünders Jakob Wilhelm Fehrle reichhaltigen und glänzenden Leistungen. Überaus wohltuend berührt die sorgsame Auswahl aller ausgestellten Arbeiten unter dem Gesichtspunkt allermindestens erheblicher Qualität. Gerade sie mußte man bei den sonstigen Veranstaltungen des Württembergischen Kunstvereins in diesen Räumen mehr und mehr, insbesondere bei den vorhergehenden Sommerausstellungen schmerzlich vermissen. Nur farbiger waren sie immer; und der nahezu völlige Mangel an Farbe, der die Ausstellung der Sezession charakterisiert — nur selten wagt sich die Farbe einmal und dann doch reichlich schüchtern hervor — ist betrübend, nicht nur, weil das alles beherrschende Grau und Braun die Stimmung der Besucher drückt.

In jeder Beziehung erfreulich sind immer wieder die Ausstellungen des Kunsthauses Schaller. Mit dem sicheren Blick für Qualität überhaupt verbindet ihr Leiter Dr. Luz eine bewundernswerte Fähigkeit zur Einstellung auf jede Sonderart künstlerischer Begabung, ein seltenes Einfühlungsvermögen in das letzte Wollen der verschiedensten Künstlerpersönlichkeiten. Das zeigten seine Sommerausstellungen, die mit ihrem anregenden und blickschärfenden Nebeneinander oft überraschender Gegensätzlichkeit in ihrer Bedeutung für das Stuttgarter Kunstleben kaum hoch genug gewertet werden können. Unter dem weiten Begriff „Maler aus Schwaben" stellte er nach der schönen Hölzelausstellung die herbe tief schürfende Kunst Erich Thums neben die stürmischen Äußerungen des temperamentvollen Eßlingers Rolf Nesch und neben die feinkultivierte müde Romantik Oswald Poetzelbergers die gesunde Kraft des frischen Ellwanger Idyllikers Karl Stirner und weiter die schwäbische Schwere Bruno Großes. Und wieder ganz andere Möglichkeiten und Ziele zeigte die Augustausstellung, die im Hauptraum eine sinnig die Rückkehr des 72jährigen Meisters der Form Artur von Volkmann nach Geislingen ehrende Schau seiner Gemälde brachte, aber daneben die gewaltige Massen mit farbigen Mitteln bezwingende Kraft des Ulmers Albert Unseld und die malerischen Träume des Merseburgers Waldemar Flaig, die gelegentlich zu wilden Fiebergesichten sich verzerren, weiter Maja von Berlichingen mit ihrer nun ruhiger gewordenen, aber an Frische reicheren Kunst und endlich Karl Sigrist, der sich müht, die fein erfühlte und vermittelte Stimmung seiner aquarellierten Landschaften zu der Monumentalität zu steigern, die er auf anderen Gebieten zu erreichen vermochte. Der jüngste Szenenwechsel führte dann von der stillen Verinnerlichung der zaubervollen Welt F. H. Grefs zum klar disponierenden, großzügigen Rhythmus des Grossachsenheimers Theodor Werner, dessen farbige Reize freilich in den engen Räumlichkeiten nicht ganz zur Geltung kommen können, und zum frisch zugreifenden Erwin Schweitzer, dessen schwungvolle Schöpfungen voll kräftigen farbigen Lebens immer mehr sichere Eigenart bekunden. J.

Wien

Die Graphische Sammlung der Albertina erwarb durch Vermittlung der Modernen Galerie Thannhauser, München, eine größere

Anzahl graphischer Arbeiten von Mitgliedern der Münchner neuen Sezession; Edwin Scharff, Richard Seewald, J. W. Schülein, Hugo Troendle und Max Unold, sowie ferner graphische Werke von Beckmann, Jawlensky, Marc, Meidner, Oeltjen, Pechstein, Seidlitz und Weisgerber.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Bei Twardy begegnet man, etwas flüchtig, zwei östlichen Malern, S. Ryback und M. Band. Ryback ist eine recht dünne Angelegenheit, verworren, ungestalt. Weder seine überlebensgroßen Bildniskartons, die plakathaft die analytische Fasson verwerten, noch die im Format verfehlten und jeder Kontrapunktik baren, von einer (an Bracque etwa geschulten) geschmackvollen Zusammenfassung zu oft nur in trüb-pittoreskes Füllwerk breit auslaufenden Kompositionen haben den Blick, der kündet. — Band dagegen, auf den wiederholt in letzter Zeit einzelne Werke im Rahmen größerer Veranstaltungen aufmerksam werden ließen, verfügt über eine taghelle, imponierend klare und entschiedene Diktion. Seine Stilleben haben die doppelte Sachlichkeit bildzeugender Konstruktivität und veranschaulichender Objektivität, ohne in logizistische oder illusionistische Pedanterie zu geraten. Die Dinge haben auf seinen Bildern eine bezwingende Evidenz; zumal die harte Transparenz von Glas, die innere Glätte des Wassers, die frugale Stofflichkeit von Papier oder Preßkohle kommt zu überzeugender Wirkung. Es sind konzentrische, zuchtvolle Anordnungen, die im Gefüge den festen, präzisen Klang der Einzelformen intelligent und kräftig fortbilden. Ein letztes Stück der gezeigten Reihe beweist, daß Bands Intensität die Freiheit zu koloristischen Delikatessen und räumlichen Kühnheiten hat. Er bleibt stilistisch bei ganz persönlicher, charaktervoller Note etwa zwischen Juan Gris und Chirico einzuordnen. Hat aber vielleicht das Zeug, selbst einmal Orientierung zu definieren. —

Die Kunsthandlung Dr. Grosse, ein neues Unternehmen, das zu den älteren und modernen Verkaufsobjekten Kollektionen lebender Künstler zeigen will, eröffnete mit Werken B. Hoetgers, und zwar vorwiegend Gemälden, was eine Überraschung bedeutet. Doch keinen bleibenden Gewinn. Denn man wird den ungezügelten Farbauftrag, die Unausgewogenheit im Aufbau der Bildfläche nicht für eruptive Sinnlichkeit nehmen dürfen. Eher bekundet sich darin ein fataler, auch sonst Hoetger eigener, kraftgenialischer Impuls, der offenbar subjektiv echt, aber nicht zeugend ist. Und wie der Plastiker Hoetger nicht sein eigenes Wesen durchzuhalten vermag, sondern immer anderen Vorbildern anheimfällt, — so spricht auch aus seiner Malerei, wie ungestüm sie sich auch gibt, keine gegen Einflüsse dichte Ursprünglichkeit. Vor allem Nolde wird da zum Verführer. In kleineren Formaten bei ornamentaler Abrundung gelingen frische, lebhafte Stilleben. Zwei kämpfende Hähne sind charakteristisch gefaßt. Sonst beschränkt sich Hoetger darauf, seine Vitalität aufzutrumpfen, ohne eine disziplinierte Energie einzusetzen. Ins Tiefe dringt er nie, am wenigsten dort, wo er es dem Thema nach intendiert. Bescheidene, sorgliche Arbeit möchte seiner Begabung geklärtere Ergebnisse abgewinnen können.

Willi Wolfradt.

Glasgow

Die hier abgehaltene Ausstellung moderner niederländischer Kunst fand bei Liebhabern und Kunstrichtern lebhafte Teilnahme. Es wurden 12 Werke verkauft, u. a. von Cholen, Schelfhout, Harting, Dirk Nijland, Tjypke Visser, Eeckman usw. H.

Haag

Unter der Obhut der Niederländisch-deutschen Vereinigung wurde in den Sälen des Haager Kunstkrings eine aus 50 Nummern bestehende Ausstellung deutscher Graphik eröffnet. Die Blätter entstammen dem Besitze des Staatlichen Kupferstichkabinetts Berlin. Das Vorwort zu dem Katalog schrieb Dr. W. Kurth. Den Eröffnungsvortrag über die Väter der graphischen Entwicklung im 19. Jahrhundert (Cornelius, Schwind, Richter, Rethel) hielt Prof. Waetzold, Berlin. H.

Köln

Die Kunstausstellungen dieses Herbstes sind naturgemäß beengt. Umso anerkennenswerter ist die Leistung des Kölnischen Kunstvereins. Er zeigt Werner Heuser und Josef Eberz. Den Düsseldorfer vertreten Zeichnungen seines vorjährigen Aufenthalts in Positano, lustige Skizzen und Kinderbuchentwürfe, vor allem aber die Bildproduktion dieses Jahres. Der Eindruck ist sehr günstig, eine große Wand mit den auf dunkel satte Töne abgestimmten Gemälden wirkt überaus vornehm und ruhig. Fast nur Figürliches. Die Köpfe in einer animalischen Dumpfheit befangen, die Heuser Hofer sehr nahe bringt. Seine schöne, gepflegte Farbe kennt man seit langem. Der letzte Aufenthalt in Italien bedeutet insofern einen Wendepunkt im Schaffen dieses Künstlers, als er ihm die Bildkonstruktion brachte. Daneben fällt Eberz ab. Aber man hat ihn in Köln nie gut vertreten gesehen. Blumenbilder sind zart und geheimnisvoll in der Farbe. Seine religiösen Gegenstände der Hölzel-Schule gehören zur expressionistischen Akademie. Am erfreulichsten wirken farbige Litographien aus einem Wiesbadener Garten, diese Blätter zeigen weniger Konstruktionsabsicht und sind doch zu-

sammengehalten. Für dies Format reicht der Farbengeschmack und die sensible Zeichnung. Wahrscheinlich wird diese Ausstellung des Kunstvereins in Köln wie fast alles wirklich Gute wirkungslos sein.

Die Galerie Flechtheim füllt aus Verlegenheit mit Graphik. Nierendorf mischt Bauhaus und Expressionisten in Aquarellen. Es gibt gespenstische Blätter von Gleichmann, der sein Material gefunden hat und restlos verwirklicht, was ihm im Ölbild nicht gelang. Alfred Salmony.

München

Bei Thannhauser ist während des Oktober Graphik und Aquarellmalerei der Münchener Neuen Sezession zu sehen. Abwechslungsreiche Ernte, wenn als Ganzes auch kaum neue Züge dieser Kunstgruppe aufwerfend. Fast alle Mitglieder sind mit Bezeichnendem vertreten. Das Niveau ist anständig und in sich gleichmäßig. Allerhand Verkäufe sind zu verzeichnen. Die Namen sind von der eben schließenden Hauptschau der Münchner Neuen Sezession zu bekannt, als daß sie nochmal aufgeführt werden müßten. Von Seltenerem nennen wir — und zwar als positiv — nur E. Croissant mit farblich verhalten gestuften, still kreisenden Geländen und Wrompe mit anspruchslosen Tierzeichnungen, an denen Franz Marc Freude gehabt hätte, schließlich O. Lange mit kräftigen Aquarellen.

Im „Buchladen", diesem freundlich umfangenden Keller, in den man gerne einläuft — er liegt an der mächtig ragenden, großartig kalt gemauerten Ludwigstraße — sah man Graphik des frühlinghaften L. von Hofmann, von dem man heute kaum noch hört, nachdem er einst aufzuregen imstande war. Es sind — umfangreich aufgewiesen — einige frühe, vor allem aber spätere Sachen, in denen sich zeigt, wie er inzwischen durch rein expressionistische Formenwelt hindurchgegangen (durch F. Marc?). Das Harmonisierende der Linie ist geblieben, wenn nun auch scheinbar gebrochen in Zackigkeit. Kultivierte, freundlich schwingende Humanität dringt wohlig durch die guten Stücke, die schlechten bleiben im Dekorativen hängen, das Hofmann immer begleitet hat, ihn oft geschmackvoll um letzte Aussagen bringend. Hofmann stand einmal hoch im geistigen Kurs, woraufhin sich die Geltungskurve senkte, indem man sich jenes bloß Dekorativen bewußt wurde. Man kann die Kurve aber wieder steigen lassen, da jedenfalls ein edler Anstand, eine nach innerer Balance trachtende Menschlichkeit spürbar bleibt, wenn sie auch selten die durchdringende Vergegenständlichung des Vorgängers Puvis de Chavannes erreicht.

Das Graphische Kabinett J. B. Neumann gegenüber der Neuen Pinakothek zeigt bis Mitte November Aquarelle Emil Noldes, worauf noch zurückzukommen sein wird. Roh.

Zürich

Das Kunsthaus, dessen längst zu klein gewordenen Räume demnächst durch einen Anbau entlastet werden sollen, widmet zur Zeit dem Schaffen des Idyllikers Ernst Kreidolf eine größere Ausstellung, die als nachträgliche Jubiläumsschau zum letztjährigen 60. Geburtstag des Künstlers gewertet werden will. Kreidolf, dessen Name und Wirken eng mit München verbunden ist und dessen Eigenart nicht zuletzt durch den jüngst verstorbenen Avenarius auch in Süddeutschland bekannt gemacht wurde, zeigt sich in dieser Ausstellung nicht nur als Bilderbuchmaler feinsinnigen Gepräges, sondern besonders auch als Schöpfer zarter kleiner Tafelbilder in verschiedenen Techniken, die sich entwicklungsgeschichtlich den Arbeiten Albert Weltis und Schwinds anschließen. — Im städtischen Kunstgewerbemuseum, das die neue Serie seiner vielbeachteten wechselnden Ausstellungen mit einem aufschlußreichen internationalen Überblick über das Bilderbuch eröffnet, bringt ein Sonderraum Kreidolfs Kleintier- und poesievolle Blumenmärchen, die im deutschen Kulturkreis wohl nicht ihresgleichen haben, trefflich zur Geltung.

* * *

Zürichs bedeutendster Kunstsalon, der Wolfsberg an der Bederstraße, beherbergt in seinen geschmackvoll-vornehmen Räumen eine repräsentative Schau von Lithographien und Aquarellen Oscar Kokoschkas. Das stürmische Temperament dieses jungen Meisters und der virtuose Strich seiner Lithographierkreide offenbaren sich besonders packend in einer Reihe großer, suggestiver Bildnisse. Die Aquarelle, mit einer einzigen Ausnahme ebenfalls dem Figürlichen gewidmet, zeigen ihn uns zum erstenmal auch als wuchtigen Gestalter farbig-rhythmisch belebter Schöpfungen von erlesenem Geschmack. W. Manz, ein junger Zürcher, der sich in Paris an seinem Landsmann Gimmi wie auch an Gleizes geschult haben dürfte und nun nach eigenem Ausdruck strebt, stellt sich mit einer kleinen Kollektion von Arbeiten neben den ausländischen Gast. — Aus Holland zurückgekehrt ist eine Ausstellung Schweizerischer Graphik, die in den Räumen eines Verkehrsbureaus in Amsterdam untergebracht war und einiges Interesse erregte. Auch ihr bietet der „Wolfsberg" Unterkunft, bevor sie wieder aufgelöst wird.

* * *

Auf kunstgewerblichem Gebiet wird für eine Ausstellung in Schweden im Sommer 1924 gerüstet, und bereits regt sich auch das Interesse für die Internationale Ausstellung in Paris des darauffolgenden Jahres, zu der die Schweiz offiziell eingeladen wurde. Bei dem bemerkenswert tüchtigen Stand des einheimischen Gewerbes sollten wir in Skandinavien wie an der Seine in Ehren bestehen können. W.

Von Künstlern und Gelehrten

Adolfo Venturi

Im Herbste dieses Jahres werden es 25 Jahre, seit Adolfo Venturi in Rom seine akademische Lehrtätigkeit begonnen hat und ebenfalls 25 Jahre sind verflossen, seit die italienische Kunstzeitschrift „L'Arte" von Venturi begründet wurde: mit Dankbarkeit werden da auch die deutschen Kunsthistoriker des Mannes gedenken, der mehr als irgend ein anderer seiner Fachgenossen in den letzten Jahrzehnten die Kenntnis der italienischen Kunst gefördert hat, vor allem durch seine große „Storia dell' arte italiana".

Adolfo Venturi wurde am 4. September 1856 in Modena als Sohn eines Bildhauer-Dekorateurs geboren, besuchte technische und Mittelschulen, fühlte aber früh in sich das Bedürfnis, seine Bildung zu vertiefen, indem er privatim lateinisch und griechisch lernte, zu dem Zweck, sich im Istituto di Studii Superiori in Florenz einschreiben zu lassen. An Stelle der Vorlesungen über neuere Kunst Italiens, die er hier erwartet hatte, fand er nur archäologischen Unterricht und so verließ er enttäuscht das Institut. Auf eigene Faust begann er nun unter größten persönlichen Opfern und Entbehrungen die italienische Kunst zu studieren, reiste nach Mailand und Venedig und las alles, was bisher über neuere Kunst Italiens geschrieben und ihm erreichbar war.

1878 bewarb sich Venturi mit Erfolg um die Stelle des Inspektors der Galleria Estense in Modena und benutzte die folgenden Jahre zu grundlegenden Forschungen über die Geschichte der ferraresischen Malerei. 1888 nach Rom in das Unterrichtsministerium als Generalinspektor für die schönen Künste berufen, organisierte er die bis dahin bei dem vorwiegenden Interesse für Archäologie vernachlässigten Studien für neuere italienische Kunst, legte photographische Archive und Bibliotheken an und gab den Anstoß zu umfassenden Inventaren der in Italien befindlichen Kunstwerke und zu durchgreifenden Neuordnungen der Galerien. 1898 schied er aus dem Ministerium aus, um die Leitung der Galleria Nazionale in Rom zu übernehmen und habilitierte sich gleichzeitig an der Universität Rom. Den ihm angebotenen Posten eines Generaldirektors der schönen Künste schlug er aus. Als er wenig später zum ordentlichen Professor ernannt wurde, gab er auch die Leitung der Corsinigalerie auf und widmete sich nun ausschließlich seinen wissenschaftlichen Arbeiten und dem akademischen Unterricht. Fast alle, sei es als Museumsbeamte oder akademische Lehrer tätigen Kunsthistoriker Italiens sind aus der Schule Adolfo Venturis hervorgegangen, und unbegrenzt ist die Verehrung, die er hier überall genießt.

Die Zahl seiner wissenschaftlichen Arbeiten ist bedeutend. Grundlegend sind vor allem seine Studien über die ferraresische Malerei, die er in einem großen Werk über die Galleria Estense niedergelegt hat. Wir nennen außerdem den Katalog der Galleria Crespi in Mailand (1900), ausführliche jährliche Berichte über die Neuerwerbungen der italienischen Galerien, ein kleineres Buch über die Franziskuskirche in Assisi (1900), ferner in der Zeitschrift „Arte" und in Buchform niedergelegte Studien über die Plastik in Dalmatien, sowie die erst vor kürzerer Zeit erschienenen Bücher über Raffael und über Leonardo da Vinci. Das Hauptwerk Venturis aber ist die große, noch nicht vollendete, bis jetzt in etwa zehn Bänden vorliegende Storia dell' arte italiana, die ein ganz außerordentliches Material zur Geschichte der italienischen Kunst beisteuert und für jeden auf diesem Gebiet tätigen Kunsthistoriker unentbehrlich ist.

Zur Zeit arbeitet der greise Forscher an einem Werk über Francesco di Giorgio als Architekten, das höchst interessante neue Aufschlüsse zu geben verspricht. Daß er dieses Werk und seine große Geschichte der italienischen Kunst vollenden möge, daß ihm noch viele Jahre fruchtbarer Tätigkeit beschieden sein möchten, das wünschen ihm heute wie in Italien, so auch in Deutschland seine Fachgenossen von ganzem Herzen. E. v. d. Bercken.

* * *

Auf Sylt in Kampen ist kürzlich Ferdinand Avenarius, der Begründer und Herausgeber des „Kunstwart", 67 Jahre alt, gestorben. — An der Königsberger Universität habilitierte sich für das Lehrfach „Mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deutschordenskunst und der Graphik" der a. o. Lehrer für Kunstgeschichte an der dortigen Kunstakademie Dr. phil. Karl Heinz Clasen mit der Schrift „Der Hochmeisterpalast der Marienburg". Clasen, gebürtig aus Remscheid (Rheinprovinz), erwarb 1921 den Doktorgrad in Kiel auf Grund der Dissertation „Wehrbau und Kirchenbau". Clasens Spezialgebiete sind Wehrarchitektur und Deutschordenskunst.

Neue Bücher

Eine Monographienreihe über das heutige holländische Kunstgewerbe

Das holländische Kunstgewerbe versucht, seitdem es vor etwa dreißig Jahren wie auch das Kunstgewerbe Englands, Deutschlands, Frankreichs seine Neubelebung erfuhr, sich von der Nachahmung ausländischer Vorbilder freizumachen und einen nationalen Stil herauszubilden. Nicht nur auf die Güte und die möglichst erfüllte Zweckform kommt es diesen holländischen Zier-

kunstneuerern an, sondern auch darauf, den Erzeugnissen des modernen Deutschland, England, Frankreich etwas im Stile Eigenes und im Stile Ebenbürtiges gegenüberzustellen. Dieser eigentümliche Befreiungsprozeß von allem Epigonen- und Entlehnertum, der überraschend weit vorgeschritten ist, hat in Holland selber bei der Laienwelt eine nur geringe Aufmerksamkeit gefunden; noch geringer ist die Kenntnis der heutigen Sachlage im Auslande. Wie auch hinsichtlich der modernen Malereientwicklung fehlt es der Entwicklung des Kunstgewerbes an einem Geschichtsschreiber; es fehlt an Zeitschriften; es fehlt an Nachschlagebüchern. Seit drei Jahren besteht wohl das Jahrbuch der Vereinigung für handwerkliche und industrielle Kunst, aber dieses Jahrbuch wendet sich mit seinem verhältnismäßig schweren Inhalte hauptsächlich an die Fachleute; es erreicht nicht die Laienschaft, deren Teilnahme zu gewinnen das holländische Kunstgewerbe bei der heutigen holländischen Wirtschaftskrisis alle Ursache hätte. Nun beginnt derselbe Verlag, W. L. & J. Brusse, Rotterdam, der auch das Jahrbuch herausgibt, mit der Veröffentlichung einer Monographienserie, die beiden Bedürfnissen Rechnung tragen, nämlich Archiv und Werbeorgan sein will. In einer Folge von 24 jedesmal reich illustrierten Büchern zu dem niedrigen Preise von 1,50 Gulden, von der allmonatlich eine Nummer erscheint, wird ein Bild über den Stand des gesamten, nach Materien eingeteilten Kunstgewerbes während der letzten 25 Entwicklungsjahre gegeben. Die ersten, soeben erschienenen Bücher über die Buchillustration, das Frauenhandwerk, die Theaterdekoration bringen bereits eine Fülle in Vergessenheit geratener Tatsachen und eine Fülle praktischer, den Gewerbtreibenden, den Künstler, den Kunsthistoriker gleichmäßig interessierender Hinweise. Die Bearbeitung der Materien, die glücklicherweise in dem Augenblicke in Angriff genommen wurde, wo die Wegbereiter des neuen holländischen Kunsthandwerks noch am Leben sind, füglich noch selbst die erforderlichen Auskünfte geben können, liegt in den Händen berufenster Persönlichkeiten. So schreibt Professor Vogelsang (Utrecht) über Glasmalerei, Dr. van Royen (Haag) über Buchkunst, Dr. Jan Kalf (Haag) über kirchliche Kunst, Architekt Jan Wils (Voorburg) über bauliche Dekoration, Dr. van Gelder (Haag) über Kunsttöpferei, W. Pennat (Haarlem) über fabriksmäßig hergestellte Möbel. Nach Abschluß der Schriftenfolge wird Holland eine authentische Übersicht über das bisher Geleistete und die theoretische Grundveste besitzen, auf der die Künstler weiter bauen können. Und das Publikum besitzt jenen Führer durch die heimische Erzeugung, welchen es in den angrenzenden Ländern in der Form von Zeitschriften und Einzeldarstellungen längst besitzt.

F. M. H.

De Libris

Das schöne Buch. (F. A. Brockhaus, Sesam-Verlag.)

Charlotte von Gwinner, die Enkelin Wilhelm von Gwinners, die im vorigen Jahre ihres Großvaters Werk „Arthur Schopenhauer, aus persönlichem Umgang dargestellt" im Verlag von F. A. Brockhaus neu herausgab, erfreut jetzt die Freunde des großen Denkers und Menschen durch die Herausgabe seiner Reisetagebücher aus den Jahren 1803—1804 (Erstausgabe mit einem Faksimile und 21 Bildern nach den Stichen der Zeit). Der Verlag hat außer der allgemeinen Ausgabe 100 numerierte Exemplare auf besonderem Papier in sehr geschmackvollem Glanzlederband herstellen lassen. Es gewährt einen hohen Genuß, zu erkennen, wie schon der Fünfzehnjährige das Wesentliche der Erscheinungen und Ereignisse mit einem für sein Alter erstaunlichen Scharfsinn erfaßt und mit einer Anschaulichkeit zu beschreiben versteht, die den erwachenden Genius des Philosophen, dem Anschaulichkeit über alles ging, zeigt. Wir freuen uns, dieses schöne Buch unserer Schopenhauer-Bibliothek einreihen zu können, und vertiefen uns dann in ein Kapitel aus der „Welt als Wille und Vorstellung", das uns immer wieder aus den niederdrückenden Sorgen unserer verworrenen Gegenwart befreit. Denn der „Pessimismus", der schon in den Reisetagebüchern des Jungen sich leise ankündigt, ist ja, recht verstanden, bei Schopenhauer kein Weltanschauungsgebilde, sondern künstlerisches Erlebnis, abstrakter Ausdruck jener allen Großen gemeinsamen Melancholia („omnes ingeniosos melancholicos esse . . .").

Zum hundertjährigen Todestag seines Gründers, Friedrich Arnold Brockhaus (20. August 1923) widmet der Verlag seinen Freunden ein Büchlein, das das Porträt des bedeutenden Mannes in einem markigen Holzschnitt von Hans Alexander Müller zeigt. Voll Liebe und mit feinem Verständnis für des Gründers nicht leicht faßbare Persönlichkeit — das gilt ja von allen bedeutenden Menschen — zeichnet uns Hermann Michel sein Leben und Wirken, das voller Mühsal, Sorgen und Kämpfe war, ihm aber das sicherten, was Schopenhauer als höchstes Ziel des Erdenlebens erschien: den Nachruhm, der seinen und damit seines Hauses Namen in aller Welt erstrahlen ließ. Friedrich Arnolds Hauptwerk aber ist das Konversationslexikon, dessen Redaktion er persönlich seit 1808 viele Jahre hindurch geleitet hat, und das jetzt, auf den neuesten Stand des Wissens gebracht, als erstes wirklich brauchbares Friedenslexikon, demnächst in vier Bänden wieder vorliegen wird (der vierte Band erscheint in wenigen Wochen). Besonders erfreulich ist an diesem neuen Werke — das interessiert uns hier ja vor allem —, daß gerade auch die verschiedenen Kunstgebiete und die

Typographie, überhaupt das ganze Buchgewerbe, eine erſchöpfende Berückſichtigung gefunden haben. Auch die Genealogie fand, wie wir uns durch viele Stichproben überzeugen konnten, eine ſehr ſachgemäße Bearbeitung (ſ. auch die vortreffliche Zuſammenſtellung auf den Tafeln „Orden und Ehrenzeichen“). Ebenſo möchte ich auf die Tafel „Miniaturen“ verweiſen. Es fällt auf — auch das iſt ſehr zu begrüßen —, daß beſonders bei den Abbildungen vom herkömmlichen Schema vielfach abgewichen worden iſt, und man Dinge zu ſehen bekommt, die ſonſt nur mit Mühe aus wenig zugänglichen Werken zuſammengeſucht werden müſſen.

Mit einer Reihe ſehr ſorgfältig vorbereiteter und ausgeführter buchkünſtleriſcher Arbeiten iſt jetzt der Seſam-Verlag Friedrich Hupfauer in München hervorgetreten, die der beſonderen Beachtung der Bücherfreunde wohl wert ſind. Auch in literariſcher Hinſicht zeigt der Verlag eine ſehr glückliche Hand. Ich möchte vor allen hinweiſen auf die ganz ausgezeichnete Ausgabe von Ludwig van Beethovens Heiligenſtädter Teſtament vom 6. Oktober 1802 (mit dem Nachtrag vom 10. Oktober), jenem Dokument, das die Tragik dieſes großen Menſchen in ſo erſchütternder Weiſe offenbart (das Original befindet ſich bekanntlich auf der Hamburger Staats- und Univerſitätsbibliothek, wohin es nach mehrfachem Beſitzerwechſel gelangte). Das Buch iſt ein kleines buchgewerbliches Kabinettſtück. Sehr glücklich iſt die Wahl der Type: eine Original Schwabacher Schrift aus dem 17. Jahrhundert (Tertiagrad) der Schriftgießerei Benj. Krebs in Frankfurt a. M. Die Eingang-Initiale in Holzſchnitt wurde von dem Drucker des Werkes, Philipp Kraus, Augsburg, gezeichnet und geſchnitten (165 Expl., Format: 27×18 cm).

Schon vorher war ein Laotſe (das Tao Te King), ins Deutſche übertragen von Karl Maria Heckel, erſchienen. Dieſer ſchöne Druck iſt aus den Verſalien (Mittelgrad) der wohlbekannten Drugulinſchen holländiſchen Antiqua — die Schrift wurde kürzlich durch die Leipziger Schriftgießerei Heinrich Hoffmeiſter als „Bibliophile Antiqua“ in den Handel gebracht — geſetzt und auf ſchwerem pergamentartigen Bütten gedruckt worden (Format: 23,5×18 cm). Außer dem Vorzugsdruck in 120 Exemplaren erſchien noch eine einfache Ausgabe in kleinerem Format auf holzfreiem Papier gedruckt und nach altchineſiſchem Muſter auf Seidenbänder in Deckel gebunden. Sämtliche Drucke des Verlages werden auf der Handpreſſe im eigenem Hauſe, der ſog. Seſam-Preſſe, hergeſtellt, und dieſer Umſtand erklärt einigermaßen den bei aller Verſchiedenheit der gegebenen Themen einheitlichen Charakter dieſer Druckwerke und die hohe buchkünſtleriſche Auffaſſung, die nicht mehr experimentiert, wie es ſonſt oft bei den erſten Drucken junger Verlage oder Preſſen der Fall iſt, ſondern ſchon etwas in ſich völlig Geſchloſſenes bringt. Man iſt verſucht, dieſe Preſſe als „Privatpreſſe“ anzuſehen, denn in der einheitlichen Leitung (Drucker iſt in allen Fällen Philipp Kraus, Augsburg; die literariſche Leitung und die Beſtimmung der Type liegt in den Händen von Karl Maria Heckel) einerſeits und in dem Umſtande, daß eine eigene Schrift von der Preſſe vorbereitet wird, erfüllt ſie eigentlich alle Bedingungen, die wir an eine Privatpreſſe zu ſtellen pflegen. Das ſoll keine Hervorhebung der Privatpreſſen bedeuten, ſondern nur die objektiven Tatſachen feſtlegen, weil der Begriff „Privatpreſſe“ trotz zahlreicher Erörterungen ja immer noch nicht in ſeinem ganzen Umfange klargeſtellt worden iſt. Die Seſam-Preſſe, die nach ihrem Programm auch die philoſophiſchen Werke beſonders berückſichtigen will, hat uns noch einen zweiten philoſophiſchen Druck beſchert: Arthur Schopenhauer: Verſe (gleich zu Anfang das bekannte Gedicht „An Kant“: „Ich ſah Dir nach in Deinen blauen Himmel . . .“). Auch dieſes Buch iſt wie „Laotſe“ in der holländiſchen Antiqua gedruckt, aber nicht in Verſalien wie Laotſe, ſondern im Mittelgrad (Schwarz- und Rotdruck in nur 40 Exemplaren). Als dritter gezählter Druck der Seſam-Preſſe („Laotſe“ iſt als erſter, „Das Heiligenſtädter Teſtament“ als zweiter Handdruck gezählt) war Goethe, „Verſuch, die Metamorphoſe der Pflanzen zu erklären“, vorgeſehen (in Cicero Walbaum-Antiqua). Das Werk konnte leider aus Mangel an der genügenden Zahl von Subſkribenten noch nicht erſcheinen! Von Goetheſchen Dichtungen kamen dagegen noch zwei kleinere Drucke heraus. Zunächſt „Wanderers Sturmlied“, wie „Beethoven“ aus der Schwabacher des 17. Jahrhunderts (hier im Cicerograd) geſetzt, und mit handgemalten roten und blauen Initialen von Philipp Kraus geſchmückt (40 Exemplare auf handgeſchöpftem Zanders-Bütten). Auch hier bewundert man den meiſterhaften Satz, der die Betrachtung der Blätter zu einem hohen äſthetiſchen Genuß geſtaltet. Der zweite Goethe-Druck iſt der in bibliophilen Drucken oft wiederkehrende „Baſſompierre“ (aus den „Unterhaltungen deutſcher Ausgewanderten“). Auch dies ein ſehr feiner Druck (350 Exemplare; Cicero Walbaum-Antiqua). Das entzückende Erlebnis findet in dem geſchloſſenen Satzbild auf kleinem Format gleichſam ein Echo. Wieder ein anderes reizvolles typographiſches Bild gewährt der Gedichtband von Karl Maria Heckel („Sechs Gedichte“), dem literariſchen Berater der Preſſe und Überſetzer des „Laotſe“ (Schwarz- und Rotdruck in 60 Abzügen, aus Kapitälchen der holländiſchen Antiqua im Cicerograd geſetzt und auf handgeſchöpftes Bütten gedruckt). Im Entſtehen begriffen ſind ferner: eine Novelle von Stendhal (in Mittel Walbaum-Antiqua), mehrere Einzeldrucke von Gedichten auf japaniſchem Papier (ſämtlich aus der holländiſchen Antiqua

gesetzt). — Wir können nach diesem glückverheißenden Anfang uns schon jetzt auf das freuen, was die Sesam-Presse weiterhin bringen wird; und wir wissen: unsere Erwartung wird nicht enttäuscht werden. Gerade die Arbeiten dieses jungen Verlages zeigen mit aller Deutlichkeit, was die moderne deutsche Buchkunst in den letzten 25 Jahren geleistet hat, indem in diesen Büchern gleichsam die Erfahrungen einer Generation ihren Niederschlag gefunden haben und hier mit überraschender Sicherheit und in wirklich künstlerischer Weise erfaßt und ausgewertet sind. — Es ist überhaupt erfreulich, zu sehen, wie die Erkenntnis, auch bei Geschäftsdrucksachen, bei Zeitschriften auf gute Druckausstattung Wert zu legen, sich immer mehr Bahn bricht. Ich möchte bei dieser Gelegenheit z. B. auf die von Dr. Hugo Winkler in Wien herausgegebene wirtschaftliche Zeitschrift „Die Ware" hinweisen, die eine geradezu vorbildliche typographische Ausstattung erhalten hat (das im Sommer erschienene erste Heft ist aus der Behrens-Mediaeval gesetzt). Alle solche Bestrebungen sollten m. E. im Interesse der Durchdringung künstlerischer Anschauung in immer weiteren Kreisen zum Nutzen der Kunst und der Künstler nachdrücklichst gefördert werden; denn: vita brevis est, ars longa. Rodenberg.

Musées de la Ville de Strasbourg. Compte-Rendu 1922. Bearbeitet von den Konservatoren Hans Haug und Adolf Riff. Strassburg 1923.

Das 32 Seiten starke, mit einer Anzahl Abbildungen ausgestattete Heft berichtet zunächst über die Tätigkeit und die Zugänge der einzelnen Museen. Das Museum der bildenden Künste (Musée des Beaux-Arts) hat als wichtigste Neuerwerbung eine Landschaft von Corot (ca. 1855) zu verzeichnen. Der Ankauf wurde durch Überschüsse einer im Frühjahr 1922 veranstalteten Ausstellung „Hundert Jahre französische Malerei, 1820—1920", ermöglicht. Als weiteres Ergebnis der Ausstellung ist die Gründung einer Gesellschaft der Freunde der Straßburger Museen in Vorbereitung. Ferner wurden u. a. erworben ein Aquarell von G. Doré, Elend in London und zahlreiche Arbeiten des kürzlich in München verstorbenen René Beeh. — Kunstgewerbemuseum (Musée des Arts Décoratifs), im Château des Rohan: Im Laufe dieses Jahres soll die endgültige Aufstellung der Abteilungen für Uhren, Keramik, Trachten und Gewebe stattfinden und auch die Eröffnung der zehn Säle für Mobiliar des 18. Jahrhunderts in dem östlich an den Nordostpavillon angrenzenden Flügel des Schloßes. Anschließend sollen die Gemächer der Kardinäle von Rohan im Erdgeschoß des Hauptgebäudes in Stand gesetzt werden. Von Neuerwerbungen sind vor allem einige der keramischen Abteilung zu nennen, vorweg eine Florastatuette in Porzellan von J. G. Lanz, aus der Fabrik von Paul Hannong, Straßburg, 1751—1754. Die keramische Abteilung genießt innerhalb des Museums besondere Pflege und wird, wie der Bericht mitteilt, nach folgenden Gesichtspunkten systematisch ausgebaut: 1. Möglichst vollständige Sammlung der Fayencen und Porzellane, die von der Familie Hannong in Straßburg fabriziert wurden (1720 bis 1780). 2. Lehrsammlungen von Erzeugnissen der zwei großen von der Straßburger Manufaktur ausgegangenen Fabriken in Niderviller (1754 bis 1827) und Frankenthal (1755 bis 1800). 3. Sammlung von bedeutenden Proben aller Fabriken, die auf die genannten drei von irgendwelchem Einfluß waren. In diesem Zusammenhang sei auf das Werk von H. Haug: Les Faïences et Porcelaines de Straßbourg, 1922, hingewiesen. Gelegentlich weiterer Schenkungen für die Orientabteilung (Stiftung Langweil) sind die chinesischen Malereien in einem größeren Raum untergebracht worden. — Historisches Museum (Musée historique): Haupterwerbung eine große Scheibe mit dem Straßburger Wappen, von 1523, erworben aus der Sammlung Engel-Gros. Der Entwurf ist nach Ansicht des Referenten von Baldung oder aus dessen Schule. Eine eingehende Abhandlung über das Stück soll in „Archives Alsaciennes d'Histoire le l'Art", Bd. 1923, erscheinen. — Elsässisches Museum (Musée Alsacien): Der Zuwachs an Sammlungsobjekten, vor allem keramischen, hat die Einrichtung zweier neuer Räume notwendig gemacht. Unter den Zugängen ist die religiöse Töpferplastik aus Soufflenheim besonders interessant. Hie und da im Kunsthandel auftauchenden Stücken der Gattung stehen die Sammler gewöhnlich ziemlich ratlos gegenüber. Heut soll Plastik der Art in Soufflenheim nicht mehr gemacht werden. — An diese Berichte über die einzelnen Museen der Stadt reiht sich u. a. eine Aufzählung der Publikationen, die dem Aufschluß der Sammlungsschätze dienen sollen. Neben den Jahresberichten und den schon zitierten „Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art" ist auf die von Riff und Haug herausgegebene Sammlung „Etudes sur l'Art et l'Art décoratif en Alsace" hinzuweisen. Haugs Werk über die Straßburger Keramik wurde daraus schon erwähnt. Ferner werden angezeigt: Riff, L'Art populaire en Alsace (1921). Ders.: Les étains strasbourgeois du XVI^e^ au XIX^e^ siècle (1923). In Vorbereitung: Ch. Schneegans: La Cathédrale de Strasbourg. Haug: Les faïences et porcelaines de Niderviller. Ders.: L'Architecture du XVIII^e^ siècle à Strasbourg. Haug und Riff: L'orfèvrerie strasbourgeoise du XIV^e^ au XIX^e^ siècle. Von Haug wird ferner ein illustrierter Führer durch das Museum der bildenden Künste erscheinen. — Einer guten wissenschaftlichen Tradition folgend, bietet der Bericht schließlich, als Beschluß, eine Abhandlung von Haug „über

einige elsässische Wirkereien des 18. Jahrhunderts". Es handelt sich um Strickteppiche aus Wolle, die als Meisterstücke von der Zunft der „Paretlinmacher und Hosenstricker" gefordert wurden und bisher unbeachtet blieben. Fünf der interessanten Stücke werden abgebildet; sie sind sämtlich signiert und datiert, die Verfertiger z. T. noch aus den Zunftakten nachweisbar. Die Dekoration ist in manchen Einzelheiten von orientalischen Vorbildern abhängig; die direkten Vorbilder, von denen aber bisher keine bekannt wurden, scheinen aus Böhmen gekommen zu sein. Diese Gruppe von Teppichen wird man jedenfalls künftig mehr beachten müssen. — Daß nahezu alle in dem vorliegenden Bericht erwähnten Werke elsässischer Kunstübung dem großen deutschen Kunstkreis angehören, braucht nicht weiter betont zu werden. Im übrigen wird sich jeder für künstlerisches Kulturgut Interessierte nur freuen über die Rührigkeit im Straßburger Museumsbetrieb, die sich aus dem Bericht deutlich offenbart. Wiese.

Kurze Anzeigen

Den Freunden des Verlages F. A. Brockhaus

Der Verlag überreicht seinen Freunden hier die dritte Folge (1923/24) seines hübschen Verlagsanzeigers, der über das Schaffen der Weltfirma in Form von Abschnitten, die aus den einzelnen Verlagswerken mitgeteilt werden, berichtet. Am Schluß ausführliches Register, auch der früheren Werke. Schmerzlich vermissen wir das seit einiger Zeit total vergriffene Werk von Albert Grünwedel, „Die Mythologie des Buddhismus", das jetzt nur noch in der französischen Ausgabe zu haben ist. Ro.

„Libri Sapientiae"

nennt sich eine neue Reihe bibliophiler Drucke, die der Verlag Banas & Dette in Hannover von Herbst ab erscheinen lassen wird. Es handelt sich um eine geschlossene Reihe philosophischer Werke in typographisch mustergültiger Ausstattung. Der erste, in einigen Wochen erscheinende Druck ist Kants Abhandlung „Zum ewigen Frieden". Er ist bei Poeschel & Trepte, Leipzig, aus der Hausschrift der berühmten Druckerei, der nach Entwürfen von Carl Ernst Poeschel gezeichneten Winckelmann-Antiqua, gesetzt. Die Herausgabe und Textdurchsicht besorgt Dr. Julius Rodenberg, Leipzig. -eck.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Meister der Graphik Bd. XI. Charles Meryon van Goesta Ecke. Mit 60 Abbildungen auf 56 Tafeln in Lichtdruck.

Erich Wiese, Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit 66 Bildtafeln.

Ernst Zimmermann, Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas. Mit 161 Bildtafeln, darunter 8 farbigen. Bd. I Text, Bd. II Tafeln. 2. Auflage.

Sämtlich im Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Paul Westheim, Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. Gustav Kiepenheuer-Verlag. Potsdam 1923.

Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Eine Sammlung von Darstellungen und Texten. Herausgegeben von Harry Maync (Bern). Der illustrierten Reihe 1. Band: Das Berner Münster von Raoul Nicolas. Mit 54 Abbildungen. H. Haessel Verlag. Leipzig 1923.

Verschiedenes

Das deutsche kunsthistorische Institut in Florenz

In den Räumen der Uffizien, die an die Loggia dei Lanzi anschließen, ist kürzlich das deutsche Institut für Kunstgeschichte feierlich wieder eröffnet worden, nachdem es für acht Jahre seine Pforten hatte schließen müssen. Die Tatsache wird vor allem den Bemühungen Bodes gedankt, der eigens zu diesem Zweck im vorigen Jahr nach Italien kam und vom italienischen Staate den jetzigen Sitz des Institutes zugewiesen erhielt und der die nötigen Fonds zur Wiederherstellung und Unterhaltung dieser Kunststätte von dänischen, schwedischen, norwegischen und Schweizer Kunstfreunden zusammengebracht hat. — Die erste Mitteilung machte Dr. Peleo Bacci, Superintendent der Monumente in der Provinz Pisa, über die kleine Pisaner Kirche S. Giorgio dei Teutonici und das Kruzifix aus dem 14. Jahrhundert von deutscher Hand, das sich dort befindet. Ferner sprach der Direktor des Institutes, Dr. Heinrich Bodmer, über die Ursprünge der barocken Malerei in Bologna. — Wir begrüßen freudig die Wiedereröffnung des Instituts und wünschen ihm, daß es ihm gelingen möchte, die alte Tradition in fruchtbarer Studienarbeit von neuem wieder aufzunehmen. A. C.

Der Kunstmarkt

Tokio

Trotz den noch immer widersprechenden Nachrichten über den Umfang der Verluste, die das große Erdbeben den Kunstschätzen Japans gebracht hat, scheint es festzustehen, daß die einzige große Sammlung europäischer Kunst des Japaners Matsukata der Katastrophe zum Opfer gefallen ist. Dieser Sammler hatte mit einem auch für Japan seltenen Temperament in den letzten Jahren ungestüm in Europa moderne Kunst gesammelt und den Händlern in Paris und Berlin

vorübergehend glänzende Geschäfte ermöglicht. Hauptsächlich sammelte er französische Impressionisten, deren Werke nun zum Teil ein jähes Ende gefunden haben. Der Sammler selbst, bekannt als einer der größten Schiffsreeder Japans, scheint aus der Katastrophe mit dem Leben davongekommen zu sein.

Bevorstehende Versteigerungen

Leipzig

Von Dienstag, den 13. November bis Donnerstag, den 15. November, findet bei F. A. Brockhaus, Querstraße 16, die Versteigerung einer baltischen Schloßbibliothek statt. Der 1555 Nummern umfassende Katalog zählt eine ganze Reihe wertvoller, z. T. sehr gesuchter Werke auf, darunter viele Erstdrucke, z. B. von Kant: „Zum ewigen Frieden“ (erste Ausgabe der ersten Auflage, 1795), „Streit der Fakultäten“ (1798), „Prolegomena“ (1783), von Jean Paul, erste Gesamtausgabe seiner Werke, von Lessing, Fabeln (1. Ausgabe). Außerdem: Der neue Pittaval, 60 Bände (1842—1883), alte Drucke und illustrierte Werke, ausländische Literatur, Kunst, Archäologie. — Die Bücher können Montag, den 12. November, 10—3 Uhr besichtigt werden. Rodenberg.

Wien

Am 26. bis 28. November 1923 erfolgt in der Kunstabteilung des Dorotheums die Versteigerung der Freiherrlich Dietrich'schen Kunstsammlung aus Schloß Feistritz, von der vor allem die kostbaren alten Möbel hervorgehoben seien. Zwei Garnituren, von denen die eine aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts aus 12 Sesseln, die andere aus dem 17. Jahrhundert aus 10 Stühlen und einem Diwan besteht, haben Sitz- und Lehnenpolster in reichster farbenprächtiger petit-point Stickerei, figurale Szenen in grotesker, ornamentaler Umrahmung und sind infolge ihrer Vollzähligkeit von überaus großer Seltenheit. Ein Gobelin aus der Werkstatt des Jan van der Borght aus Brüssel um 1710 mit der Darstellung einer kriegerischen Szene ist eine der schönsten Tapisserien, welche in der letzten Zeit auf den Markt kamen. Kostbare geschnittene Kristalldeckelpokale, darunter ein Unicat aus der Potsdamer Glashütte, sowie ca. 11 Gläser mit bunten Darstellungen landschaftlicher und figuraler Art, signierte Arbeiten des Gottlob Mohn verdienen besondere Erwähnung, so auch einige schöne einzelne Möbelstücke, ein intarsiertes Kabinett aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, ein Hausaltar, ein schöner Schreibkasten, endlich eine ganze Garnitur aus lichtem Eschenholz mit ungarischen Landschaften und Krönungsszenen von der Krönung Ferdinands in Überdruckdekor, welch letztere besonders für Ungarn von großem Interesse sein wird. Unter den Gemälden seien drei gotische Tafelbilder und ein Alexanderzyklus von David Vinckeboons aus dem 17. Jahrhundert hervorgehoben. Der reich illustrierte Katalog dieser Sammlung, welche in ihrer Mannigfaltigkeit wohl heute schwer mehr zu überbieten sein wird, wird noch im Laufe des Monats Oktober erscheinen.

Erscheinungstermin

Heft **21**	. . . .	1. November
„ **22**	. . . .	22. November
„ **23**	. . . .	6. Dezember

Redaktionsschluß

Heft **21**	. . . .	25. Oktober
„ **22**	. . . .	15. November
„ **23**	. . . .	29. November

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Post Rottach a. Tegernsee.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 6 II.
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Das Kruzifix in Forſtenried

Von H. BEENKEN | Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln

Eine der wertvollſten und bedeutſamſten Schöpfungen romaniſcher Plaſtik in Süddeutſchland iſt, obgleich ſie ſich unmittelbar vor den Toren der bayriſchen Hauptſtadt befindet, bisher von der kunſthiſtoriſchen Forſchung ganz unbeachtet geblieben. Der früher einmal berühmte Kruzifixus in der Kirche des kaum eine halbe Stunde vom Münchner Waldfriedhof entfernt gelegenen Dorfes Forſtenried iſt nur im Inventar und bei gelegentlichen Aufzählungen romaniſcher Holzbildwerke Bayerns genannt worden; für die Forſchung war er eigentlich noch durchaus zu entdecken. Leider iſt die Geſamtaufnahme, die wir hier zum erſten Male veröffentlichen, nicht ſehr glücklich. Der lebensgroße (1,75 m hohe) Körper iſt 1729 in dem barock-dörflichen Hochaltar ſo aufgerichtet, daß der photographiſche Apparat ihn nur ſchwer und unter ungünſtigen Beleuchtungsverhältniſſen erreichen kann. Eine Detailaufnahme, ſchräg von unten, mag in einzelnem die Anſchauung ergänzen[1]. Die Faſſung der Figur iſt leider eine wenig ſchöne der Reſtauration im Jahre 1859: gemeinſter Ölfarbenanſtrich[2]. Angeſtückt ſind: die Arme — wohl von jeher —, Fugen laufen, wenn auch unter dem Anſtrich nicht ſehr deutlich, von der Achſel zur Oberkante des Thorax. An den Füßen iſt nichts angeſetzt.

Das iſt wichtig, denn die Füße ſind mit einem Nagel übereinander-, nicht nebeneinandergenagelt, was nach Goldſchmidt[3] erſt von etwa 1220 ab vorkommen ſoll. Zweifellos gehört das Forſtenrieder Kruzifix aber noch dem 12. Jahrhundert an, obgleich das Inventar es ins 13. Jahrhundert datiert. Es iſt, ſoviel ich ſehe, das einzige Werk, das, dieſes Motiv aufweiſend, vor den von Goldſchmidt angeführten Inkunabeln entſtanden iſt, und zwar nicht unerheblich vor ihnen. Der Fall warnt daher, bloß auf Grund äußerer Merkmale ein Werk zu beſtimmen, die ſchließlich doch einmal nur zufällige ſein könnten, er mahnt, um ein Verſtändnis der inneren Formenentwicklung uns zu bemühen.

Die frühe Datierung ergibt ſich ſowohl auf Grund des ſtiliſtiſchen Befundes, den wir unten erörtern werden, wie auf Grund hiſtoriſcher Zeugniſſe. Dieſen iſt allerdings aus gewichtigen Gründen an ſich noch nicht Glauben zu ſchenken. Das Kreuz war in früheren Jahrhunderten als wundertätiges Gnadenbild ſehr im Anſehen. Von den Legenden, die ſich um es gebildet haben, berichtet kurz ein in München 1709 erſchienenes Traktätchen: „Kurtzer Bericht von dem Wunderthätigen hl. Creutz, Welches zu Forſtenried in Ober-Bayern unweit München . . . . . verehrt wird". Dieſer Bericht fußt anſcheinend auf einem Brief des Andechſer Abtes Cöleſtin an den Pollinger Kanonikus und Forſtenrieder Vikar Auguſtinus Baader vom 21. Februar 1656, von dem in einer handſchriftlichen Chronik des Kloſters Polling im Bayer. Hauptſtaatsarchiv[4] die Rede iſt. Es wird von allerlei Wundern erzählt, vor allem dem, das ſich bei einer Überführung aus Andechs im Jahre 1229 zugetragen habe. Die übliche Geſchichte, daß die Pferde den Wagen mit dem Kreuz nicht vom Flecke bekamen, daß das Bild alſo ſeinen Willen bekundete, in Forſtenried zu bleiben. Als Quelle dieſer Erzählungen wird ein

[1] Ich konnte ſie im Sommer 1920 mit gütiger Hilfe des Herrn Pfarrers Winſauer machen, deſſen liebenswürdigem Intereſſe ich zu größtem Dank verpflichtet bin. Ihm verdanke ich die erſten Hinweiſe, die es mir ermöglichten, den Quellen der hiſtoriſchen Erwähnungen des Denkmals nachzugehen.

[2] Herr Prof. Karlinger, der die Freundlichkeit hatte, das Werk zu unterſuchen und mir ſeine Ergebniſſe mitzuteilen, bemerkte, daß unter dem Anſtrich das Relief des alten, z. T. abgeſchälten — früheſtens ſpätgotiſchen — Bolusgrundes ſichtbar ſei.

[3] Jahrb. d. preuß. Kunſtſammlungen 1915, S. 137 ff.

[4] Pollinger Kloſterliteralien Nr. 110, fol. 167—170. Eine Abſchrift der Stelle verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Herren Direktor Dr. Riedner und Oberarchivrat Dr. Schrötter.

altes Andechſer Miſſale genannt. Es handelt ſich um Clm. 3005 der bayer. Staatsbibliothek, worin die hiſtoriſchen Einträge Fälſchungen des Benediktiners Petrus v. Hornſtein aus dem 14. Jahrhundert ſind[1], mit denen man den Ruhm der Wunderkraft des Kloſters Andechs erfolgreich zu begründen vermochte. Nach dieſen gefälſchten Einträgen iſt das Kreuz von einem gewiſſen Albanus gearbeitet worden, und ſchon die unglückliche Agnes von Meran, die von 1196 bis 1201 als Gemahlin des Philipp Auguſtus Königin von Frankreich war und die 1201 ſtarb, ſoll ihm ein Stück der echten Dornenkrone geſtiftet haben, nachdem eine ihr zuteil gewordene Prophezeiung ſich erfüllt habe. In die legendariſche Erzählung iſt der Tenor einer wiederum gefälſchten Urkunde mit verſponnen, der ſichtlich eine echte Traditionsnotiz zugrundeliegt. Deren Verbindung mit dem Andechſer Kruzifix iſt aber leider keineswegs geſichert. Immerhin fragt man ſich, ob dieſen gefälſchten Berichten über das Werk nicht doch irgend ein wahrer Kern zugrunde liegt. Und das ſcheint wenigſtens inſofern der Fall zu ſein, als allem Anſchein nach das Forſtenrieder Kreuz ſchon im 13. Jahrhundert ein berühmtes Gnadenbild geweſen ſein dürfte.

Wir beſitzen nämlich — ein durchaus ſingulärer Fall, ſoviel ich ſehe — nicht nur das Original des 12. Jahrhunderts, ſondern zugleich auch zwei Nachbildungen im Stil etwa von 1240. Zunächſt einen 68 cm hohen Kruzifixus im Kloſter Seligental in Landshut, der wie eine in nachmittelalterlicher Zeit vollſtändig überarbeitete Schöpfung des 13. Jahrhunderts ausſieht[2]. Die durchgebildete Anatomie des Thorax und der Füße ſind zweifellos ebenſowenig alt wie das Aſtkreuz, an das der Körper genagelt iſt. Aber auch das Ganze iſt es nicht, iſt vielmehr Kopie nach einem wörtlich übereinſtimmenden Kruzifix, das ich im Frühjähr dieſes Jahres im Freiſinger Sighartmuſeum in den Armen eines minderwertigen barocken Gnadenſtuhls entdeckte. Die 65 cm hohe hervorragende Arbeit befindet ſich in jämmerlichem Zuſtande. Unter einer neuen Faſſung iſt das Holz völlig morſch geworden, ſo daß der Kopf etwa, wenn man ihn nicht feſthält, ganz nach vorne herüberſinkt. Eine Hand iſt abgebrochen, ebenſo ein Kreuzzinken der Krone, das Kreuz ſelber fehlt. Kein Zweifel, daß wir es hier mit dem in dem Seligentaler Kreuz bis in die einzelne Falte hinein getreu kopierten und nur in der Anatomie „verbeſſerten" Original des 13. Jahrhunderts zu tun haben. Alles iſt weich modelliert und von prachtvollem Linienfluß. Ich ſage „Original", denn obgleich das Stück das Forſtenrieder Kruzifix in Haltung und äußerem Habitus im Großen bewußt nachahmt, handelt es ſich um eine völlige Neubildung. Und gerade, daß wir ein ſich ſo bewußt an ſein Vorbild eng anſchließendes und ſich dabei doch ſo ſtark unterſcheidendes Werk des 13. Jahrhunderts haben, beweiſt, daß das Forſtenrieder Kruzifix ſelbſt eben nur ſehr viel früher entſtanden ſein kann. Der Vergleich iſt äußerſt inſtruktiv. Es deckt die inneren Gründe auf, warum man im 13. Jahrhundert ſo allgemein zu der überkreuzenden Nagelung der Füße übergeht und warum das Motiv im 12. Jahrhundert ſo vereinzelt iſt.

Erſt im 13. Jahrhundert wird es nämlich zum Anlaß eines körperlichen Kontrapoſtes

---

[1] Vgl. Riezler: Geſchichte Bayerns III, S. 837/38. Abgedruckt ſind die Einträge — leider nicht zuverläſſig — in Finauers hiſtor.-literar. Magazin f. Pfalz-Baiern, 1782, I, S. 114—145 und bei Magnus Sattler: Chronik von Andechs S. 83 ff. Für alle dieſen Hinweiſe bin ich Herrn Direktor Dr. G. Leidinger zu größtem Dank verpflichtet.

[2] Das Seligentaler Kruzifix befand ſich in S. ſchon bei der Wiedereinrichtung des Kloſters i. J. 1835 und ſoll der Legende nach auch ſchon in der erſten Hälfte des 17. Jahrh. dort geweſen ſein (Frdl. Mitteilung von Herrn Direktor Ferſtle). Die Faſſung ſtammt, nach frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Mader, aus dem 19. Jahrh. Man vermutet zunächſt, daß das ganze Werk nicht älter, alſo eine Art Fälſchung iſt. Leider habe ich das Stück ſelber vor drei Jahren zuletzt und nur flüchtig geſehen und konnte es neuerdings nicht ein zweites Mal zu Geſicht bekommen, da es z. Z. verpackt iſt. Die dieſem Artikel beigegebene Aufnahme des bayriſchen Denkmäleramtes iſt mir in liebenswürdigſter Weiſe von Herrn Prof. Mader zur Verfügung geſtellt worden. — Während der Korrektur machte mich Herr Dr. J. Müller-Abensberg (Leipzig) darauf aufmerkſam, daß ſich ein drittes Exemplar im Muſeum von Burghauſen befinde.

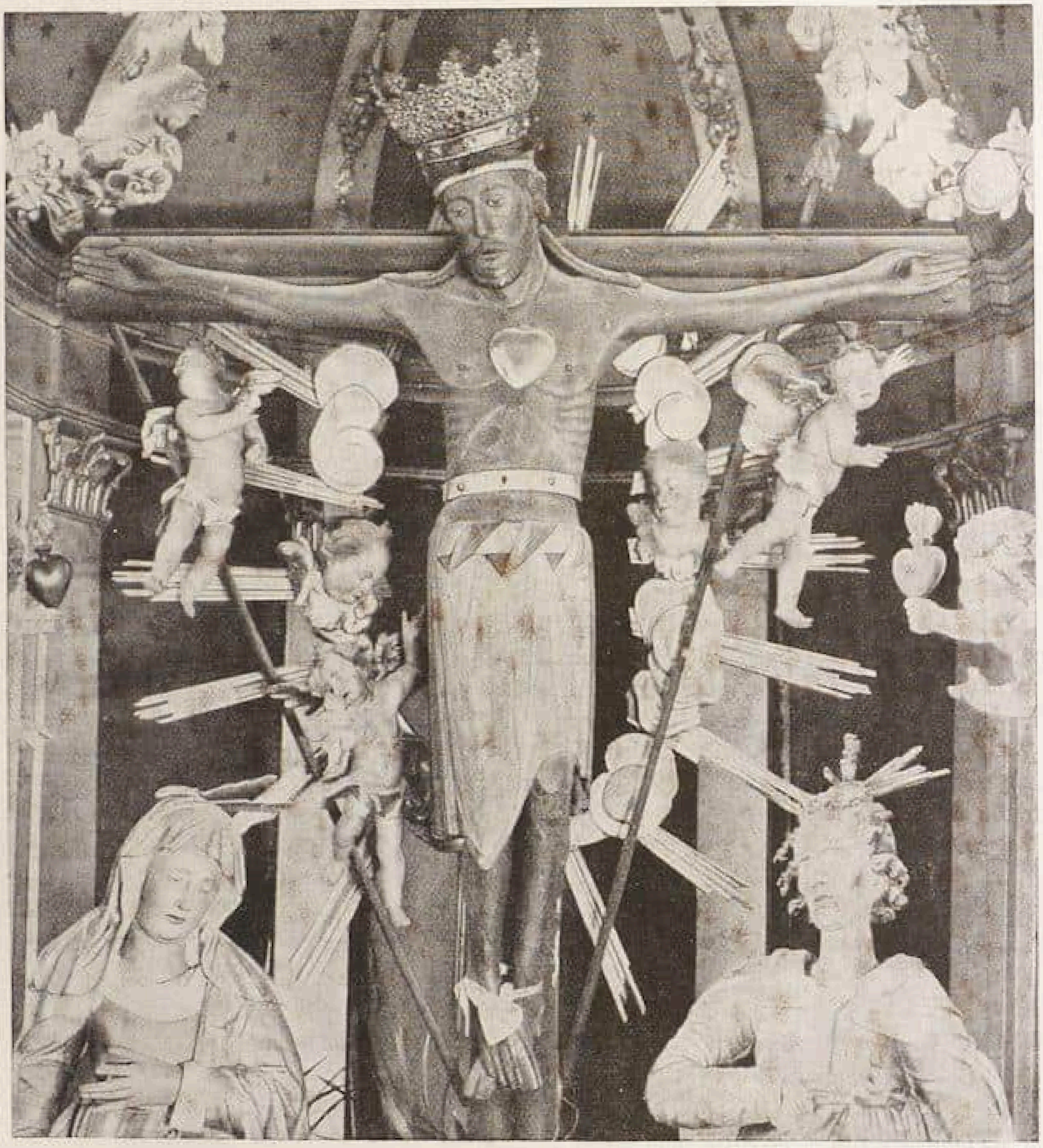


Abb. 1. Kruzifix. Forstenried bei München. Um 1160.

Aufn. Riehn & Reusch, München.

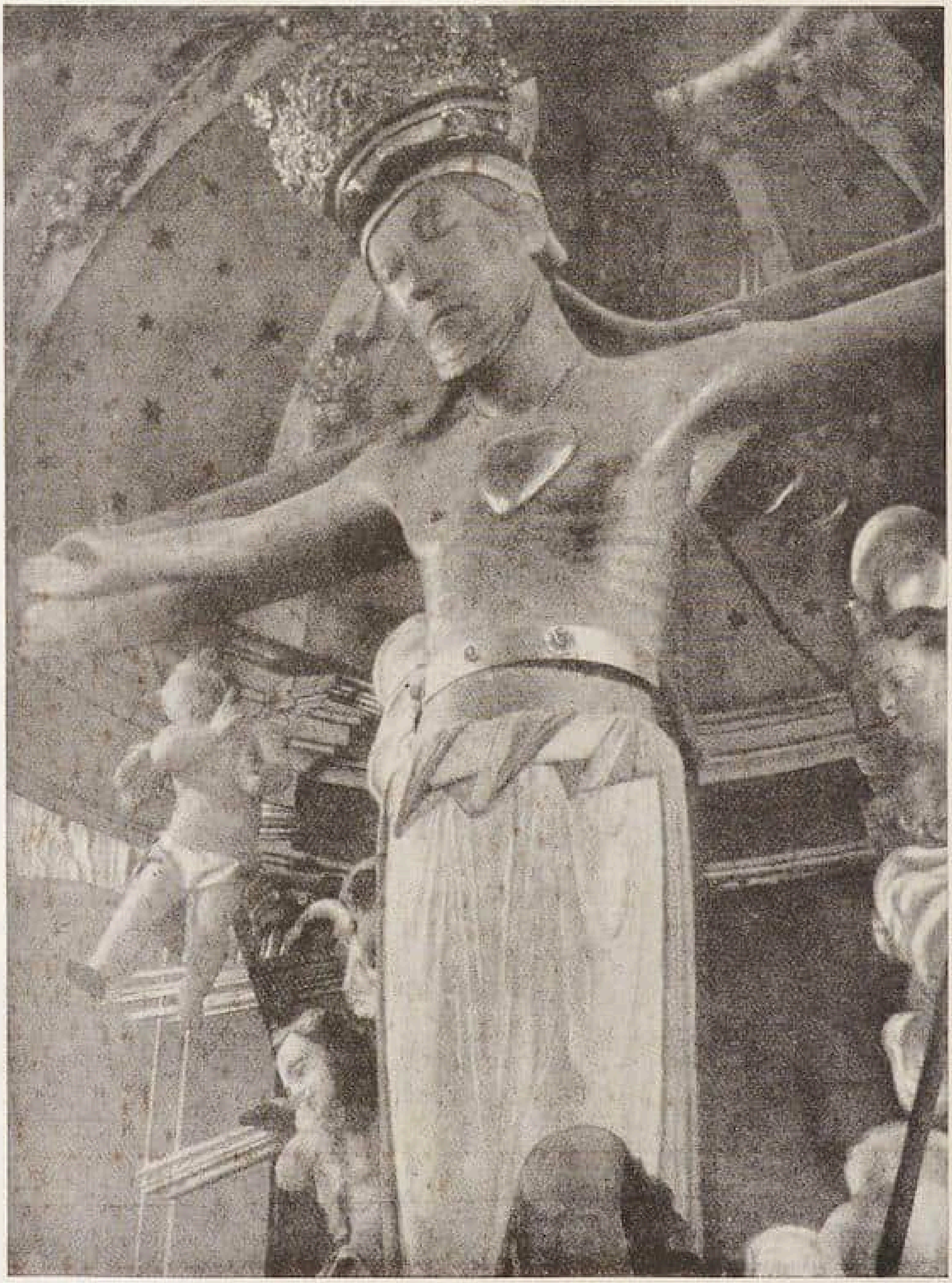


Abb. 2.
Kruzifix. Forstenried. Um 1160.

genommen[1]. Während in Forstenried die Schenkel mit einer Lücke zwischen sich parallel nebeneinanderlaufen und erst die Füße sich einwärts überkreuzen, kann man in Freising von Stand- und Spielbein reden, indem die ganze Last des Rumpfes auf dem vorderen Bein zu ruhen scheint, hinter das das andere freier, lässiger zurücktaucht. Die in Forstenried nur wie eine zufällige Abweichung von der Norm wirkende Asymmetrie der Nagelung ist jetzt von oben herab durch den ganzen Unterkörper hindurch vorbereitet. Der Körper spannt sich, die Knie treten als Gelenke in Funktion, auch der in Forstenried noch geradlinig nach unten einwärts verjüngte Thorax wölbt sich in den Umrißflächen. Alles ist von neuer Aktivität durchdrungen. Der Blick hebt sich, die Neigung des Hauptes ist nicht mehr willenlos und in der Halsachse ausgerichtet, sondern stärker gegen die Basis der Schultern gelockert, zielsuchender. Breit wölbt sich auch die Muskulatur der in dem älteren Werk ganz schmalen, hageren Arme.

Auch die Gewandung, der Lendenschurz, ist von neuen plastischen Spannungen durchsetzt, deckt nicht mehr bloß den Körper, sondern ist sein Gegenspiel geworden. Die seitlichen Fallfalten haften nicht mehr eng an den Hüften, sondern stehen frei in eigener Fallrichtung ab, so daß im Umriß breite, offene Winkel entstehen, in die sich die Schenkel tiefer hineinrunden. Auch die einzelnen Falten sind durchwölbter, nicht mehr dünne Grate, sondern breite Stege, die stellenweise wieder von Furchen aufgeschlitzt werden. Selbst die noch wie im Vorbilde flach geplätteten, nun aber nicht mehr eckig gebrochenen, sondern rund umlaufenden Schlingungen um die Gürtung werden es, während in Forstenried hier nur spitze Dreiecke flach nebeneinander lagen.

Das Freisinger Werk scheint mir nächstverwandt den jüngeren Bamberger Skulpturen, besonders den Arbeiten des Meisters vom Fürstenportaltympanon. Bambergisch ist jene Neigung, die Falten rundlich aufzuspalten, zu zerschlitzen, und die weiche lockere Verschlingung kurz gewellter Lockenstränge im Haupthaar. Auch die weichliche Körpermodellierung läßt Bekanntschaft mit französischer Gotik erschließen. Wir gewinnen damit für die Datierung des Freisinger Werkes als Spielraum das vierte und fünfte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, da man mit Noack[2] auch für die gotische Bamberger Plastik Entstehung schon in den dreißiger Jahren wird annehmen müssen. Jedenfalls ist es später als die vergleichbaren sächsischen Kruzifixe der Halberstädter Liebfrauenkirche und des Hannoverschen Provinzialmuseums, dagegen vielleicht früher als das Triumphkreuz der Landshuter Trausnitzkapelle[3].

So haben wir also hier ein der Bamberger Werkstatt mindestens sehr nahestehendes altes Werk und zugleich eine nachmittelalterliche Kopie desselben. Und diese Möglichkeit, Altes und Neues zu konfrontieren, wirft Licht auf ein Problem, dessen Lösung merkwürdigerweise noch immer strittig zu sein scheint; die Frage der Echtheit der Bamberger Pabstgrabreliefs, hinter denen zweifellos eben jener Meister des Fürstenportaltympanons steht, in dessen Nähe wir das Freisinger Kruzifix rückten. Handelt es sich bei diesen Reliefs um nachmittelalterliche Kopien oder um Originale des 13. Jahrhunderts mit barock überarbeiteter Epidermis? Ich habe an anderer Stelle[4] die Gründe erörtert, die gegen die Hypothese, daß sie Kopien seien, sprechen, und glaube, daß auch die Gegenüberstellung des Freisinger und des Seligentaler Kruzifixes die Originalität der Bamberger Werke nur bekräftigen kann. Jeder bessere Meister des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts würde etwa bei dem Bamberger Flußgott seine modernen anatomischen Kenntnisse genau so zur Schau gestellt haben, wie es der Seligentaler Kopist tut. Die Vermutung, daß gerade dieser Flußgott sogar eine barocke Neuschöpfung sein könne[5], hätte wirklich nicht ausgesprochen werden dürfen.

---

[1] Vgl. G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I, S. 315.
[2] Kunstchronik 1922, Nr. 29/30.
[3] Vgl. den Aufsatz von J. Müller-Abensberg im Jahrb. f. Kunstw. 1923, S. 153.
[4] Kunstchronik 1922, Nr. 36, S. 602 f.
[5] Staedel-Jahrbuch, 1921, S. 117.

Kehren wir nach dieſem Exkurs zum Forſtenrieder Kruzifix zurück, ſo iſt zu ſagen, daß er gegenüber allen vergleichbaren Werken des 13. Jahrhunderts von Grund auf ſo altertümlich erſcheint, daß auch die Hypotheſe, es handele ſich um einen archaiſierenden Meiſter, ſich verbietet. Eine genauere Datierung iſt allerdings nur im Zuſammenhange einer Neuordnung der geſamten Chronologie der romaniſchen Plaſtik Deutſchlands möglich. Im 12. Jahrhundert hat in Süddeutſchland die Holzplaſtik die Führung; aber alle ihre Werke ſind undatiert und auch baugeſchichtlich naturgemäß nie genauer zu fixieren. So iſt zunächſt nur ganz allgemein zu ſagen, daß das Werk auf der Entwicklungsſtufe ſteht, die in Sachſen durch den Stuckaltar des Erfurter Doms, die Gröninger Empore und vor allem die in der Detailbehandlung verwandte kleine Madonna aus Oßdorf in Dresden[1] vertreten wird. Goldſchmidt[2] hat dieſe Stilſtufe auf das dritte Jahrhundertviertel feſtgelegt. Und in dieſer Zeit dürfte auch das Forſtenrieder Kreuz entſtanden ſein. Wenn man es mit ſüddeutſchen Holzbildwerken vergleicht, wird man ſagen dürfen, daß es etwas jünger iſt als das, wie ich glaube, um die Jahrhundertmitte gearbeitete Evangeliſtenpult in Freudenſtadt[3] und etwas älter als die Triumpfkreuzgruppe der Regensburger Schottenkirche aus dem Obermünſter ſowie der aus der Landshuter Gegend ſtammende Palmeſel des Berliner Muſeums, Werke, die wiederum nicht, wie man mitunter lieſt, erſt im 13. Jahrhundert entſtanden ſein können. Entwickelter iſt auch das Gerokreuz im Kölner Dom[4], deſſen Körper energiſch durchwölbt und durchgliedert iſt, deſſen Umriſſe ſich von plaſtiſchen Energien geladen ſpannen, ſchwellen und einziehen, während in Forſtenried die Gliederung, die ſich im Inneren der Form leiſe vorbereitet, noch nicht in die Silhouette drängt. Auch die zylindriſch kompakte Bildung von Kopf und Hals ſowie der Schurzpartie nähert das Werk noch ſehr dem Freudenſtädter Pult. Nächſt dieſem iſt es alſo das älteſte unter den bedeutenderen Denkmälern der ſüddeutſchen Holzplaſtik, von denen wir wiſſen.

Die Frage nach der Herkunft ſeines Stils muß offen bleiben. Das Denkmälermaterial iſt zu ſpärlich, um ſie entſcheiden zu können. Jenſeits der deutſchen Grenzen wird man ſchwerlich zu ſuchen brauchen.

Daß das älteſte Kruzifix mit übereinandergenagelten Füßen ſich auf deutſchem Boden befindet, iſt ein unweſentlicher Zufall. Weſentlich und bedeutſam iſt das Motiv erſt im frühen 13. Jahrhundert geworden, als man es erſtrebte, weil man den Parallelismus von linker und rechter Körperſeite aufzuheben und den Körper aktiv und aſymmetriſch durchzubilden trachtete. Der Kontrapoſt, der jetzt die Stehfiguren ergreift, bemächtigt ſich auch des hängenden Chriſtusbildes. So wird das Motiv der Durchſchlagung der Füße mit einem Nagel innerlich notwendig. Das hier publizierte Freiſinger Kruzifix, die von Goldſchmidt genannten ſächſiſchen, das noch unveröffentlichte in Lorch a. Rh. und die ſeltenen der franzöſiſchen Gotik erweiſen das in der gleichen Weiſe. Jetzt wird man kaum mehr fragen dürfen, wo das Motiv zuerſt entſtanden, denn jetzt wächſt es aus inneren Vorausſetzungen, die zur gleichen Zeit an verſchiedenen Punkten gleich geweſen ſein können.

[1] Vgl. H. Gieſau im 3. Bericht über die Denkmäler deutſcher Kunſt, S. 123.
[2] Jahrbuch der preußiſchen Kunſtſammlungen 1900, S. 228/29.
[3] Dehio-Bezold: Denkmäler der deutſchen Bildhauerkunſt, 12. Jahrh., T. 151.
[4] J. Klein: Romaniſche Steinplaſtik des Niederrheins, Straßburg, 1916, T. XIII.

Abb. 3. Meister des Bamberger Fürstenportaltympanons? Kruzifix. Freising. Diözesanmuseum. Um 1240. Aufn. Kunsthistor. Seminar, Marburg.

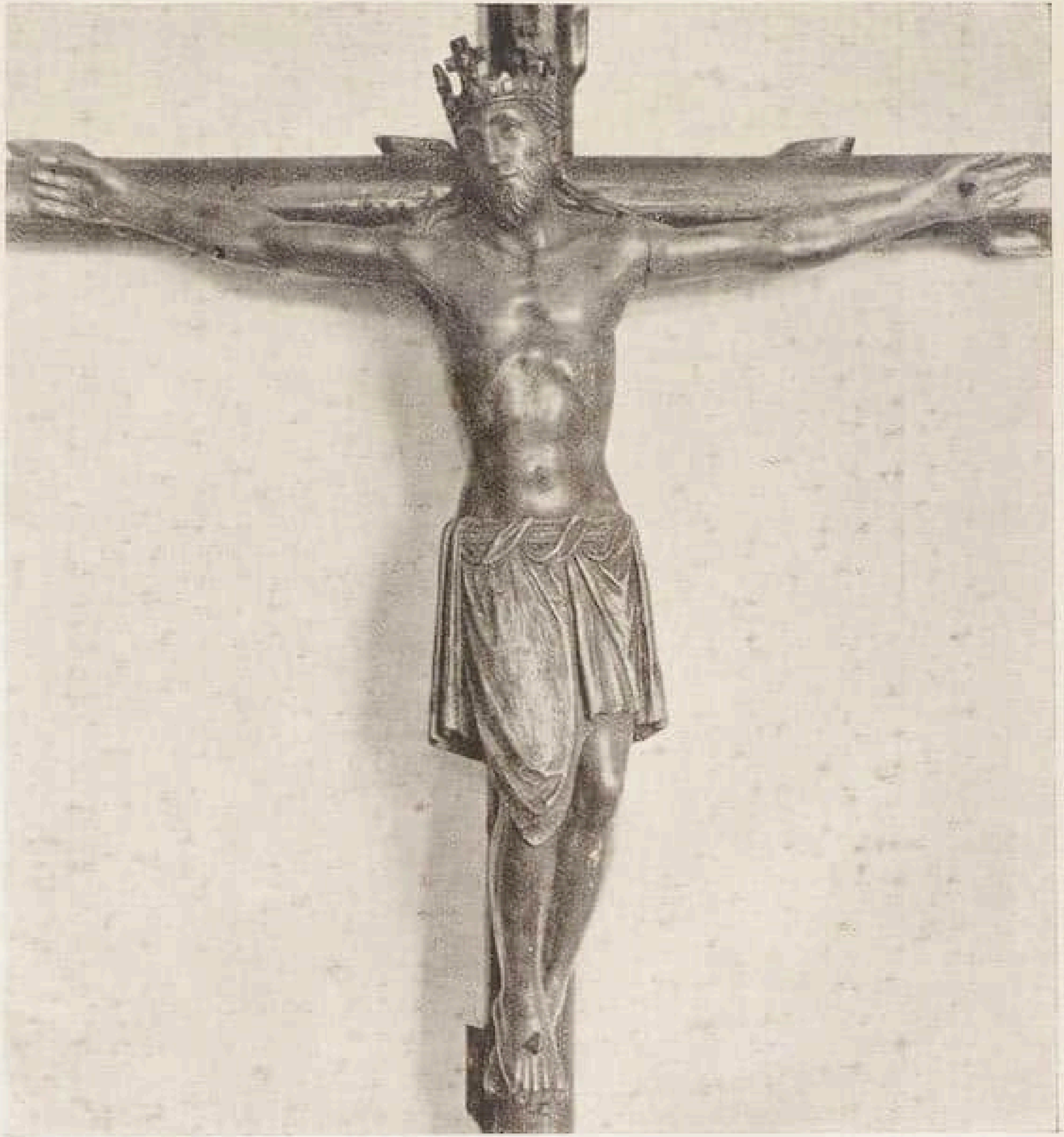


Abb. 4. Nachmittelalterliche Kopie von Abb. 3. Landshut. Kloster Seligental. Aufn. der bayr. Denkmalspflege.

Philipp Uffenbach. Vision des Ezechiel.

Im Besitze der Galerie Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein-Berlin.

Ein neuer Uffenbach?

Von KARL SIMON
Mit einer Tafel

Im Besitz der Kunsthandlung Dr. Fritz Goldschmidt und Dr. Victor Wallerstein, Berlin, Schöneberger Ufer 36a, befindet sich ein Gemälde, das in mehr als einem Betracht von Interesse ist. Die beigefügte Abbildung macht eine eingehende Beschreibung unnötig. Wie sie zeigt, handelt es sich um eine Auferstehung. Links eine Anzahl genauer ausgeführter Einzelfiguren, auch nach dem Mittelgrunde dadurch gut sichtbar, daß die zwei vordersten in liegender Stellung gegeben sind. Rechts beherrschend eine einzige männliche Figur, gekleidet in Rötlich und Braungelb, die weisenden Arme auseinandergebreitet. Alles andere auf dieser Seite ist Füllung, ist Glied einer bis in den Hintergrund sich fortsetzenden Reihe. In der Mitte Totengebeine und langgezogene Skelette. Links entsprechend eine weisende Frau. Oben in den Wolken links Gottvater, nur zur Hälfte in den ihn umgebenden Wolken sichtbar, die Weltkugel in der Rechten. In drei Ecken des Bildes blasende Windgötter. — Eine merkwürdige Darstellung von fest umrissener Eigenart.

Zunächst das Thema. Eine einfache Auferstehung kann es nicht sein; der Mann rechts als Einziger voll bekleidet, durch einen schwebenden Reifen in der Art eines Heiligenscheines als etwas Besonderes, etwas Heiliges gekennzeichnet, spielt offenbar eine besondere Rolle, die in einer gewöhnlichen Darstellung der Auferstehung ihre Stelle nicht findet. Nun erinnern wir uns: ein Prophet des alten Testaments ist mit der Auferstehung näher verknüpft: Ezechiel. Bei ihm wird im 37. Kapitel erzählt, wie er im Geist vom Herrn auf ein weites Feld mit Totengebeinen geführt wird, und auf seine Weissagung hin kommen die Gebeine wieder zusammen, „ein jegliches wieder zu seinem Gebein.“ Da aber noch kein Odem in ihnen ist, soll er weissagen: „Wind, komm herzu und blase diese Getöteten an, daß sie wieder lebendig werden. Da kam Odem in sie und sie wurden wieder lebendig und richteten sich auf ihre Füße. Und ihrer war ein sehr großes Heer.“ Damit ist die Darstellung völlig erklärt.

Die Frage nach dem Meister des Bildes stellt sich ein. Zeit: Spätrenaissance — Frühbarock; niederländisch — manieristisch? deutsch? Irren wir nicht, so kann der Name mit Bestimmtheit angegeben werden: Philipp Uffenbach, jener Frankfurter Maler, der mehr genannt als bekannt, der Schüler oder Enkelschüler des einzigen überlieferten Grünewaldschülers Grimmer, der Lehrer Elsheimers und J. v. Sandrats gewesen ist.

Die bisher bekannten Werke seiner Hand sind nicht zahlreich; von Arbeiten, die mit unserem Bilde in Beziehung stehen, seien genannt — außer dem frühesten bisher bekannten Werke einer Kreuzigung von 1588 (Holzhausen-Sammlung im Städelschen Institut) — in erster Linie seine bezeichnete und 1599 datierte „Himmelfahrt Christi“, gemalt für das Frankfurter Dominikanerkloster und gemeint wohl als eine Art Gegenstück des Dürerschen Heller-Altars, Eigentum des Historischen Museums, als dessen Leihgabe im Städelschen Kunstinstitut ausgestellt. Die Rückseite des Porträts von einem der Stifter enthält eine Sterbeszene, auf der das Gerippe des Todes erscheint — also ein Anklang an den Gedankenkreis des Berliner Bildes.

In engster inhaltlicher Beziehung zu dem Berliner Bilde steht ein jüngstes Gericht, gleichfalls aus dem Dominikanerkloster stammend und als Leihgabe des Historischen Museums im Städelschen Kunstinstitut ausgestellt, freilich nicht bezeichnet.

Aber auch eine Vision Ezechiels gibt es von ihm, nicht bezeichnet, aber zweifellos ihm zugehörend, im Historischen Museum. Auch hier beherrschend die Figur des Ezechiel, aber nicht zur Seite stehend, sondern auf ein Knie niedergelassen, umweht von seinem gewaltigen Mantel und nach oben blickend, wo aus dichten Wolken Strahlen von den hebräischen Buchstaben „Jahwe“ ausgehen — eine machtvolle Physiognomie, während sonst die Köpfe, wie auch die Frauen des Berliner Bildes, etwas Akademisches haben. Links von Ezechiel unter Totengebeinen eine Gruppe stehender Figuren, hinter

denen im Hintergrunde ein Gewimmel Auferstehender sichtbar wird. Rechts von ihm vorn halb Aufgerichtete und Stehende; der vorderste von letzteren erscheint in ganz ähnlicher Stellung, die Arme ausbreitend, wie der Ezechiel des Berliner Bildes, und wie hier rechts von diesem ein knieender Jüngling von hinten gesehen erscheint, so auf dem Frankfurter Bilde in fast genau der gleichen Stellung und hinter diesem hier eine Frau, dort ein Mann in anbetender Haltung. Und wie auf dem Frankfurter Bilde der erste Stehende rechts seinen Kopf mit dem dichten Haarwuchs genau von hinten sehen läßt, so ist das gleiche auf dem Berliner Bilde bei zwei Figuren der Fall.

In den Gestikulationen, den weit ausgreifenden und hoch erhobenen Armen, herrscht viel Ähnlichkeit bis in Einzelheiten hinein. So werden gern Daumen und Zeigefinger jeder für sich abgestreckt, während die drei anderen Finger gern zusammengehalten werden, oder es wird auch hier jeder einzelne für sich abgestreckt; für beides finden sich auf den Visionsbildern wie auf dem jüngsten Gericht zahlreiche Beispiele.

Gern füllt Uffenbach die Bilder so, daß an den seitlichen Rändern durch den Rahmen Teile von Figuren abgeschnitten werden; so auf der Kreuzigung der Holzhausen-Sammlung; so auf dem Frankfurter Visionsbilde derartig, daß links sich auf die Schulter der ersten Frau die Hand einer unsichtbar bleibenden Figur legt, und auf dem Berliner Bild an der gleichen Stelle ebenso die erhobene Hand einer unsichtbaren Figur sichtbar wird. Sonstiges kommt hinzu; wie die Gestalten auf den näher zusammengehörenden Bildern aus der Erde herauswachsen, wie die Skelette des Berliner Bildes oder die bekleideten Toten des jüngsten Gerichtes diagonal in das Bild hineinliegen und wie überall in der Mitte des Hintergrundes Architektur gegeben wird.

Dazu stimmt das Koloristische, von dem nur kurz die Rede sei: hellweißliche Carnation bei den Frauen und den leicht etwas puppenhaft geratenen Köpfen, bräunliche bei den Männern; in der Gewandung gern ein schwaches Rosa bei silberig-grauer Gesamthaltung. Wenn auf dem Berliner Bilde der Himmel rosa ist mit gelblichem Mittelstück, die wie Rauch aufsteigenden dunklen Wolken mit hellen Rändern plastisch gebildet sind, so ist auch die Vorliebe für solche Lichtaffekte und dieser Art der Wolkenbildung durchaus charakteristisch für Uffenbach, der wohl stark unter fremder Einwirkung, vor allem Venedigs, steht.

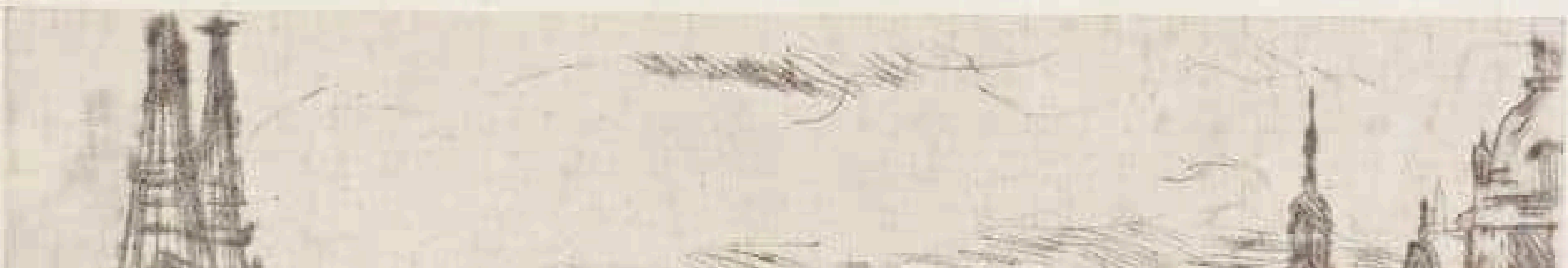
Nach allem können wir wohl in dem Berliner Bilde ein neues Werk Uffenbachs begrüßen. Wie es zeitlich und in das nicht große Gesamtwerk des Künstlers einzuordnen wäre, darüber könnte nur im Zusammenhang seines ganzen Schaffens geredet werden, wozu sich an anderer Stelle Gelegenheit finden wird. Doch sei wenigstens erwähnt, daß der Frankfurter Kunstschriftsteller Hüsgen noch 1790 zwei Werke Uffenbachs von 1602 in der Dominikanerkirche sah, die seitdem verschollen sind. Aus welchem Grunde am unteren Rande des Bildes ein etwa 4 cm hoher Streifen unbemalt gelassen ist, wodurch der rechte Fuß der Liegenden abgeschnitten ist, ist nicht klar.

Wilhelm Wagner

Von WILLI WOLFRADT | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Unser didaktisches Zeitalter, dessen an sich bereits didaktisches Kunstschaffen durch eine didaktische Kunstbetrachtung in dieser seiner Programmatik und Lehrtendenz noch bestärkt wird, begeht eine seltsame Ungerechtigkeit gegen seine eigene Fruchtbarkeit: die Ungerechtigkeit nämlich gegen das Wertvolle ohne auffällige Besonderheit der Absichten, gegen die rätsellose Erfreulichkeit. Ohne Zweifel liegt in der theoretischen Hochspannung und schöpferischen Unruhe der Gegenwart das Zeugnis ihrer geistigen Lebendigkeit; und es ist wohl zu verstehen, daß in dieser Disput-Atmosphäre das irgendwie (und auch im Sinne der Fragwürdigkeit) Problematische die Gemüter mehr beschäftigen muß als das zweifellos Gekonnte und schlechthin Feine, das die Arena der modernen Aktualitäten meidet. Aber dem kritischen Betrachter, mag auch gerade

Wilhelm Wagner. Noordwyk. Radierung. 1917.



Wilhelm Wagner. Dresden. Radierung. 1922.

Blumen. 1922.

Kinderporträt. 1922.

Wilhelm Wagner.

ihn und seine dialektische Begriffekunst noch das mißlungene Wagnis, die absichtsvolle Variante viel mehr reizen, liegt es schließlich doch wohl ob, hier korrigierend einzugreifen. Der erntende Zuschauer hat gewiß vor allem die Pflicht, das kühn aus gewohnter Bahn Herausstrebende durch ernste Anteilnahme zu ermutigen, — aber daneben auch die zur Neutralität, d. h. zum Maßstab der Qualität.

Sicherlich: eine große Absicht, ein schöpferisches Erfinden bedeutet und wirkt mehr als die bloße Qualität, geerntet von längst bereitetem, oft schon fruchtbar gewesenem Boden. Andrerseits aber bewundern wir ja doch auch an den Werken vergangener Epochen nicht so sehr das Pfadfinderische, den Aufschwung der Absichten — Momente von größerer Wichtigkeit für die damalige Beurteilung als für eine darüber hinausgewachsene Enkelzeit —, sondern vor allem doch den uns unmittelbar ansprechenden qualitativen Gehalt. Daß ein Ingres, historisch betrachtet, Nachzügler war, kümmert die Nachwelt wenig, die sich nicht an die programmatische Leistung, sondern an den Rang des Ergebnisses hält. Es ist nicht viel daran zu tadeln, wenn unsere Zeit vor allem auf das Eigenwillige spannt. Aber nicht nur, eine Sprache zu schaffen, sondern auch in einer Sprache zu schaffen, bedeutet Mehrung des künstlerischen Gutes, und nicht allein Neuartiges verstehen zu lehren, sondern auch gerade in ihrer Verständlichkeit heute so leicht übersehene Feinheit zu weisen, bleibt Beruf des Mentors. —

Wilhelm Wagner malt und zeichnet nicht Vorgestelltes, sondern Gesehenes; Spekulation ist ihm fremd, Blick und eine dem Eindruck folgsame Hand kennzeichnen sein Wesen. Seine Art liegt ohne weiteres zutage, sein Wollen bedarf keines Kommentars Es hat seinen Ursprung im Geschauten, — nicht in Absichten. Es ist nicht eingegeben von künstlerischen Lehren und Vorbildern, sondern von dem wie selbstverständlichen, unkomplizierten Streben, Anblicke festzuhalten. Wagner vernimmt — und reagiert darauf, gesund, vorsatzlos, nicht gespornt von einer ausdrucksgierigen Subjektivität, sondern frei geleitet von dem Instinkt des Talents. Es ist in seinem Entwicklungsgang, in seinem gesamten Schaffen, in seinem persönlichen Sein allenthalben die gelassen-bescheidene Zuversicht des organisch Wachsenden. Er macht nichts auch nur um einen Deut anders, als es jeweils geraten will in seiner Hand. Die Voraussetzungen seiner Kunst lassen sich unschwer nennen, werden als Grundlage nie verborgen. Aber mit dem Namen Liebermann bezeichnet man nur ihre Heimat, kaum ihr Ideal, gewiß nicht ihre Stilabsicht. Liebermann ist das Klima dieser natürlich sich entfaltenden Begabung, ihre Zone, eine zeitliche Bestimmung, eine Erbmasse, — aber nicht ihr Götze. Sie ist stark bedingt, aber desto weniger definiert; sie ist ihrem Boden eng verbunden, doch frei im Ausblick.

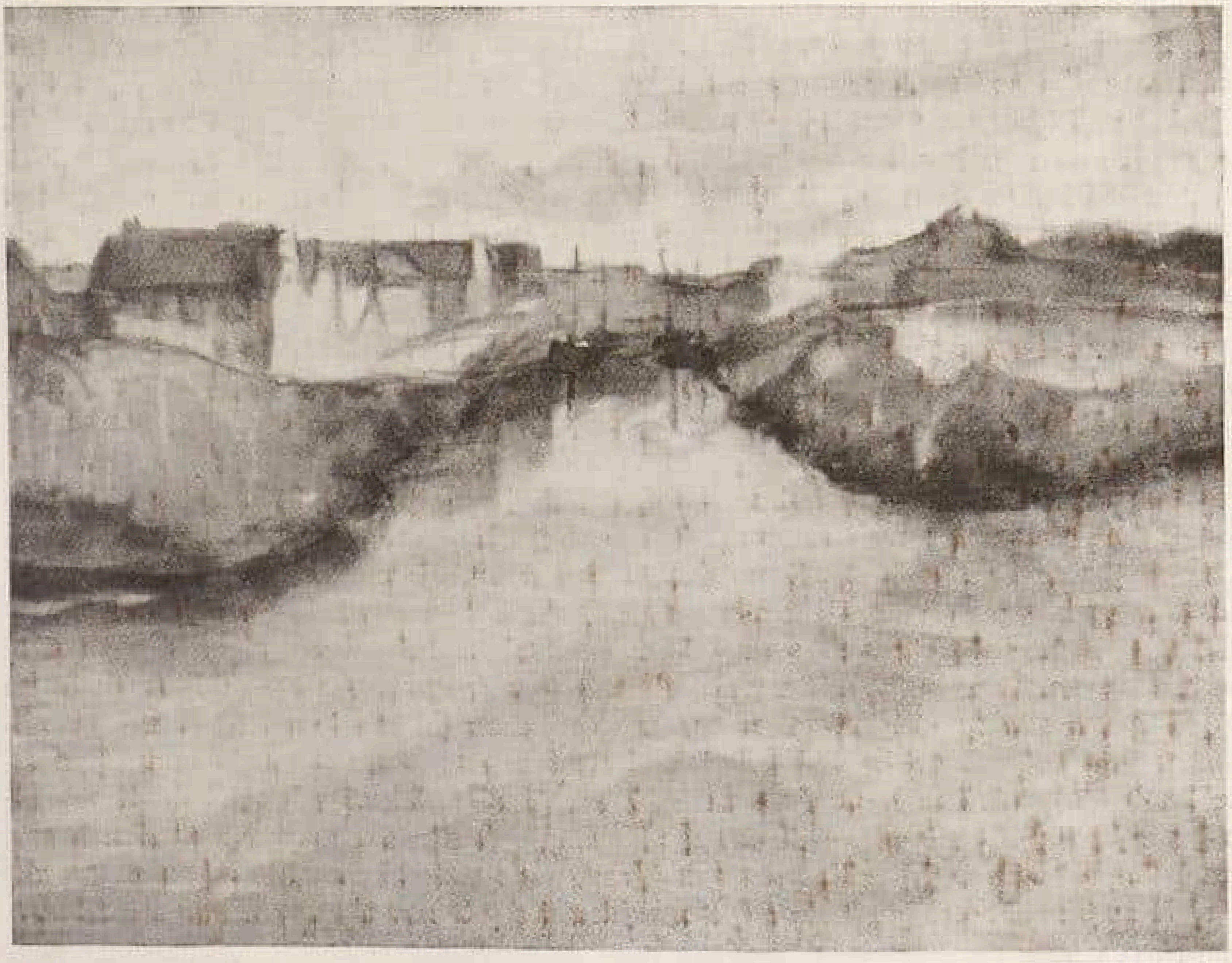
Weniger Kunstwerke nährten das Werden dieses schauenden, niedermalenden Menschen — als die Landschaft, die Umwelt. Gebürtiger Hanauer, hat Wagner seine Ausbildung schon früh in der Werkstatt eines Goldschmieds begonnen und mag hier wie in der Solinger Fachschule die technische Ehrlichkeit, das Handwerkliche erworben haben, das nicht eben formal, aber als Gesinnung sein ferneres Schaffen fundiert. Weiter ging der Lehrweg durch allerlei graphische Ateliers, Stahlfabriken usw. 1912 nach Berlin zu E. R. Weiß, bis 1914 Paris sich auftat, um sich dem Deutschen freilich rasch und grausam wieder zu verschließen. Der Krieg dann ließ ihn aus, Wagner wanderte nach Holland, nach Kopenhagen, wieder heim, um 1917 sich in Amsterdam niederzulassen. Diese Stadt gab ihm an Motiven und an Resonanz mehr als irgend eine andere und lockt den inzwischen in der Mark Brandenburg Ansässigen noch heute oft zurück. Die Route ist nach Ansichten zu verfolgen: von der Potsdamer Straße über Rotterdams Nieuve Haven zur Amstel und endlich nach Saarow in der Mark. Sie ist aus der stilistischen Analyse abzulesen. Denn nicht nur im wimmelnden Leben der Straßen und Brücken, in der Delikatesse der Lufttöne ist Paris, sondern auch in dem Feingefühl der Nadel, die den Leib der Frau umkost, ihr Haar lose streichelt, — in der Leichte schmiegsamer Konturen und Tuschen. Stärker aber spricht das Niederländische, das sich mit Namen von Israels und Maris bis van Gogh bezeichnen ließe: als Hang zur räumlichen Dehnung

über weite Flächen, als freie, dabei starre, rauhe Bewegtheit des skizzierenden Striches, als Wechsel helldunkler Flecken im Gewirr der Grachten. Am unverkennbarsten aber bleibt die deutsche Grundlage, jene Gewichtigkeit der Auffassung, eine Sachlichkeit der Anschauung und Formgebung, die Freiheit nie in Laune ausarten läßt, — eine krause Friedlichkeit, deren Ruhe nie Vollendung, sondern nur Rast bedeutet.

Das Schauen Wilhelm Wagners gilt am liebsten den Blumen, den Kindern und Frauen, der Landschaft. Immer will er diese Objekte in allem zarten Hauch, mitsamt ihrem Duft und in ihrer Spröde, zugleich aber in vitaler Kräftigkeit und mit aller Festigkeit des Dimensionalen erfassen. Blumen stehen locker und in delikater Farbigkeit im Glase zusammen, mitunter etwas verwischt und schwach in der Form, dann aber doch erstarkt, wüchsig, samtig leuchtend. Rund und schlafgesättigt bettet sich das Kinderköpfchen in die schwellenden Kissen, gegen die mütterliche Brust. Ein paar malerische Flecken, wenige energische Züge der Feder schaffen in sich dichte, körperhafte Form, um doch das Mitatmen der Atmosphäre, das Schwingen und warme Sichbreiten der Stille empfindbar werden zu lassen. Auch um den weiblichen Akt liegt das gehaltene Schweben einer Verharrung, als feine Schwere der Glieder, als Besinnung, ohne der Haut ihr gelindes, sprießiges Schimmern zu nehmen, ohne die fließende Bewegung des bald eleganteren, bald robusteren Konturs ins Stocken zu bringen. Unendlich reizvoll schmiegen sich etwa die hellen Umrisse eines badenden Mädchens in das rieselnde Huschen der Reflexe und die wehende Bewegung des Lichtes; die scheue Gebärde der Arme gleicht der zwischen materieller Somatik und diffuser Leichtigkeit köstlich ausgewogenen Graduierung der Gestalt. Weibliche Antlitze heben sich stet und in aller Luftigkeit der Zeichnung doch klar, in menschlicher Schlichtheit bezwingend persönlich empor. Kleinlichkeiten der Radiertechnik erscheinen in den letzten Arbeiten vollends getilgt, so daß nichts mehr den Eindruck der freien und zugleich fließend verbundenen, aus einem graphischen Rhythmus erzeugten, ernstvollen Zeichnung beeinträchtigt. Im lebhaften, kühn betonenden, geschmeidigen Duktus wie in der Bildnissicherheit, im geraden Blick bekundet sich da beste Liebermanntradition, ohne daß Wagner auf diesen Anschluß festgelegt wäre. Mitunter läge der Name Corinth näher, und auch dann bezeugt zwar nicht die Eigenheit, aber die Reife der Arbeit die durchaus unepigonische, originale Potenz Wagners.

Sie liegt vollends zutage im Landschaftsbild; schon als Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen, als Reichtum der Mittel und der Stufungen ihres Einsatzes. Vom Wind ausgefegte, weite Dünen, flaches Kanalgelände, Strand mit zum Trocknen gehängten Netzen und feiernden Kähnen. Dorfstraßen und baumgesäumte Alleen dann, von sonnigen Flecken heiter übertanzt, schattig gefüllt oder spät und rauh in der Stimmung. Städtische Landschaft schließlich und vor allem das schwirrende Getriebe längs der von schiefen Giebeln und Laubschwaden eingefaßten, von Turmspitzen überspähten Fleete, über die Brückenbögen hin; stillere Kanalwinkel, wo die Dünste im Dämmer fein verglimmen und triefende Spiegelungen auf dem Wasser schaukeln. Da feiert das weiche, flaumige Aquarell Wagners kleine Triumphe der Koloristik, kostet alle Schattierungen aus, die diese in Durchblicken und Reflexen, in schleiernden und luftig aufspringenden Flecken malerisch so überaus reiche Welt in sich birgt, ohne doch die Festigkeit der steingemauerten Natur, ihren Tiefenstoß, ihre klaren Transversalen, der Häuserwelt vertikale Rhythmik zu verwischen. Das stellt sich würdig neben Bilder ähnlichen Motivs bei Ulrich Hübner, der in der Farbe wohl noch symphonischer, aber dafür im Atmosphärischen nicht so lebendig, ja girrend, summend, lärmend ist wie Wagner. Auch in farbloser Zeichnung mit Pinsel und Kreide entwickelt unser Künstler in diesen Themen eine Variabilität und Reife, die ihn aus allem begabten Durchschnitt heraussondert. Tote, filzige Luft über freudloser Wasserfläche, dann ein Zappeln und Rascheln, ein mißfarbenes Gerassel zwischen den Grachten, dann wiederum ein heiteres Aufatmen des freundlich von normalen Lauten belebten, gleichsam durchperlten Raums der Wasser-

Wilhelm Wagner. Aquarell. 1918.



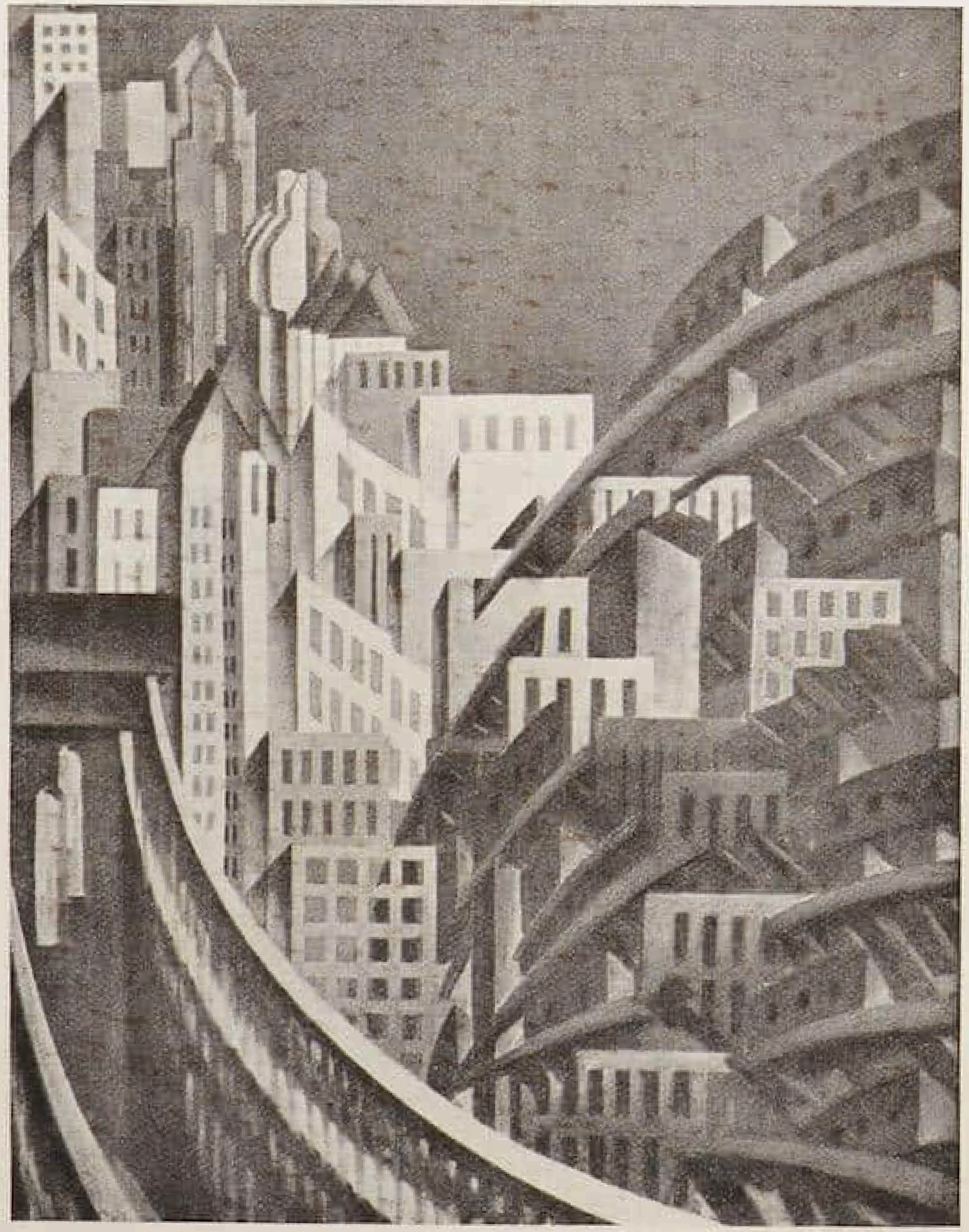
Wilhelm Wagner. Katwyk. Aquarell. 1918.

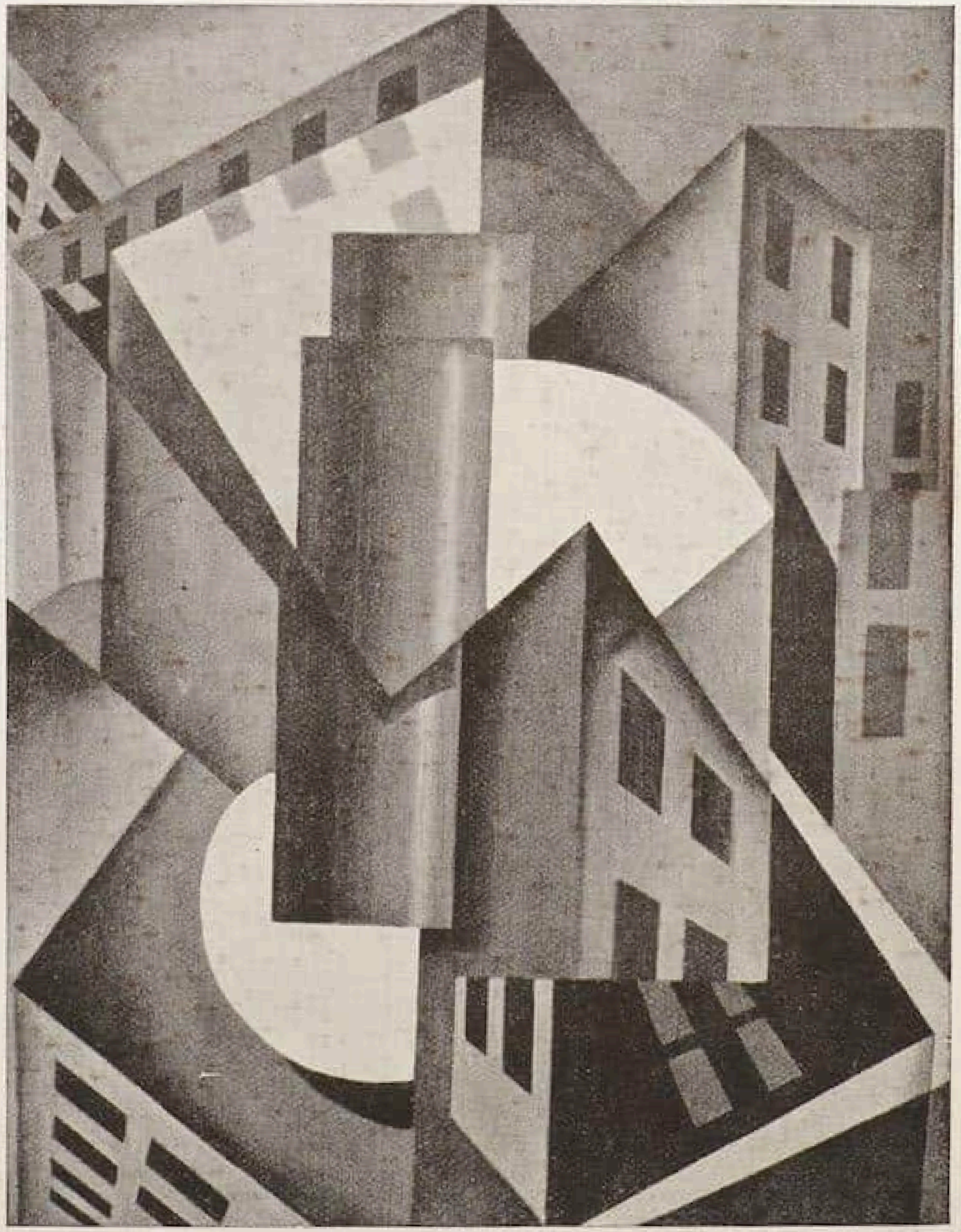
Wilhelm Wagner. Amſterdam. 1921.

Wilhelm Wagner. Amſterdam. 1921.

Wilhelm Wagner. Radierung. 1922.

Wilhelm Wagner. Radierung. 1922.





New York.

Louis Lozowick.

Raumgeſtaltung.

ſtraße: für alle dieſe Grade findet Wagner das charakteriſtiſche graphiſche Medium, die klobige, plätſchernde oder fächelnde Strichführung und das treffende Maß von Verſchrägungen, kleinteiligen oder ausgreifenden Einzelzügen. Er gelangt mitunter dabei zu einer Kraft ſtörriſcher, verbeulter, dumpf treibender Form, die wie Vorbote genialiſcher Eigenwilligkeit wirkt. Da iſt in aller Zweifelloſigkeit der ſchauenden Begabung und des ſchönen Gelingens zuweilen ein Sichrecken, das betreten macht. In aller Reife ein Werden.

Louis Lozowick

Von BRUNO W. REIMANN | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Als im Urbeginn der Menſchheit der erſte Gedanke des Bauens erwachte, war damit der tiefe Urgrund der Kunſt in der Welt entſtanden. Erſtes Getaſt, zaghafte Formung wurde das Idol des hohen ſchöpferiſchen Vermögens, im Krug, in den Pfählen des Lebensgebrauchs, raſch und gewaltig anwachſend zum Tempel, zum Gottesbild. Somit hebt ſich die Norm der Kunſt vom gemeinen Sinn als dem „Können", pſychiſche Wahrnehmungen in phyſiſche Geſtaltung zu überſetzen, ſtetig und ſieghaft zur höheren Bedeutung der intuitiven Schöpfung.

Im Ablauf der Jahrtauſende ſtrebte künſtleriſche Geſtaltung zur höchſten Gipfelung, gigantiſche Weltſtädte dokumentieren letzte Potenzen der modernen Kultur. Kunſt tritt aus eigenbrödleriſchem Kaſtengeiſt ihrer letzten Entwicklung heraus in eine unendliche Welt, vom ſchöpferiſchen Geiſt der Menſchen aufgebaut; in ihr herrſchen Ingenioſität, Technik und Tektonik ohne Schranken kleinlicher Reſſorts.

Es bedarf der völligen Emanzipation von aller ſentimentalen Romantik, um die aufſteigende Lebenskraft dieſer neuen Kunſtauffaſſung, die reſtloſe Fortentwicklung über die bisher erzielten Ergebniſſe hinaus anzuerkennen. Amerika gewann mit welterſchütternden Leiſtungen auf dieſer Bahn den Vorrang, ſeine Erfinder, Architekten, Ingenieure bilden eine impoſante Phalanx des Fortſchritts, neue Künſtler treten an ihre Seite, um das gemeinſame Ziel zu erkämpfen, deſſen Erreichung Umſturz einer durch älteſte Tradition eingeengten Weltanſchauung bedeutet.

Louis Lozowick, der junge Amerikaner, ſteht ſeiner ganzen Obſervanz nach in dieſer neuen Front. Die Nerven des Zukunftslandes, hochgeſpannte Energie der Rieſenbauten, impoſante Dynamik, Hochfrequenz des grenzenloſen Verkehrs beſtimmen den Rhythmus ſeiner Werke.

Da iſt New York; — ein Koloß viſionär geſtaffelter Wolkenkratzer ragt auf. Nach kubiſchen Geſetzen gliedert ſich das ungemein differenzierte, mit ſymboliſcher Ausdruckskraft geſtaltete Werk. Kurven ſchießen ſinnverwirrend empor, ſtählern ſpannt der Bogen von Brooklyn Bridge die Kompoſition zuſammen. Trotz aller wilden Bewegtheit iſt das Bildganze ſtreng ſtatuariſch, in vollem künſtleriſchen Gleichgewicht, ein Monument von eherner Geſchloſſenheit. Naturaliſtiſche Momente ſind mit abſolut klarer Prägnanz vollends in die freie Bildkonſtruktion überſetzt, auf Faktoren von elementarer Wirkung gebracht. Die ganze Anlage eines ſolchen Werkes iſt im Grunde durchaus abſtrakt. Der Aufbau iſt nach keiner Dimenſion von Feſſeln an Gegenſtändlichkeit beengt und dennoch nach jeder Richtung hin durchaus eindeutig, ohne Kompromiß. Frei und rein klingen alle Motive ſymphoniſch zuſammen.

Es iſt auf den erſten Blick erſichtlich, daß es Louis Lozowick nicht darum zu tun iſt, lediglich eine perſönlich-künſtleriſche Abbildung der architektoniſchen und techniſchen Struktur ſeines Landes zu geben. Seine Werke ſind von weſentlicherer Bedeutung. Zum Elementaren, zum Urgrund der künſtleriſchen Geſtaltung durchzudringen iſt des Künſtlers Wille. Nicht um die naturaliſtiſche Anſicht, nicht um das „Temperament" handelt es ſich bei ihm. In der neuen Kunſt, zu der ſich Lozowick ſeinem ganzen Schaffen

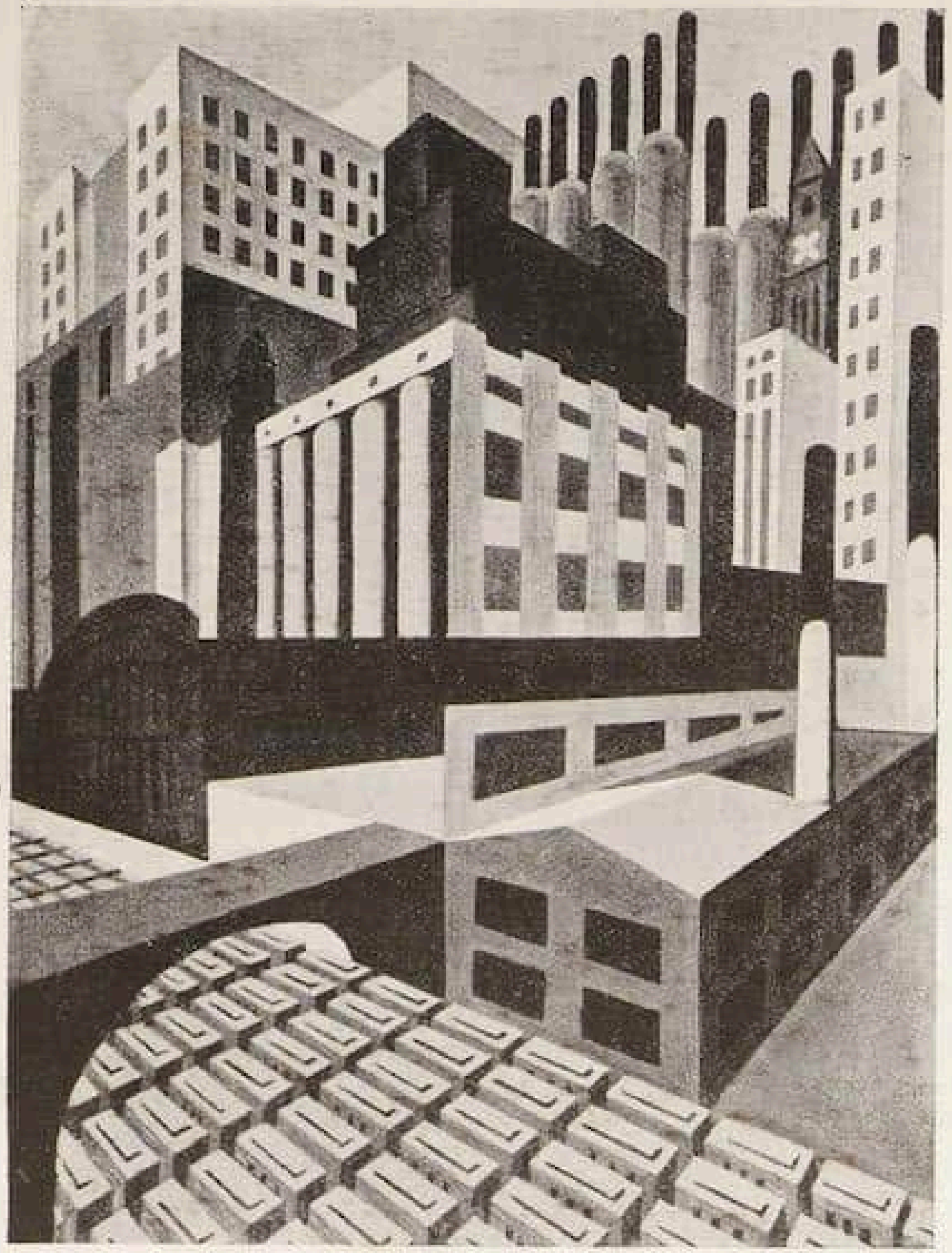
nach bekennt, ist Kunstwille gleichbedeutend mit Charakterinhalt, Monumentalität. Lozowick hat wie wohl kein zweiter neben ihm mit innerster Einfühlung den Geist modernster Tektonik rein künstlerisch zu gestalten vermocht.

Die Entwicklung des Künstlers zu seinem heutigen Schaffen hat sich nicht leicht und reibungslos vollzogen. Ein Maler, der herkömmlichen Eklektizismus und abendländische Tradition negiert, steht mit den geistigen Neuschöpfern auch im Land der unbegrenzten Möglichkeiten auf äußerst niedrigem Kursniveau. Für ihn gilt es, in werktätiger Arbeit die Mittel zum Studium schwer und rein handwerklich zu verdienen. Der Sommer bringt für den Maler mancherlei Notwendigkeiten: Arbeit auf den Farmen, in Berufen der nüchternsten Werktagsfron. So werden reale Grundlagen der Kunst geschaffen, Lozowick kann seinen Studien an Universitäten und Kunstakademien nachgehen. Dort ist er besonders sorgfältig darauf bedacht, Handwerk und Technik seinen Gestaltungsabsichten nutzbar zu machen. Er studiert mit tiefer Neigung die neuen Probleme in der modernen Kunst Rußlands, Italiens und Frankreichs und durchlebt mit lebhaftester Anteilnahme die Dynamik der ungeheuren Städte seines Landes, erkennt ihr typisches Fluidum, ihren beispiellosen Rhythmus.

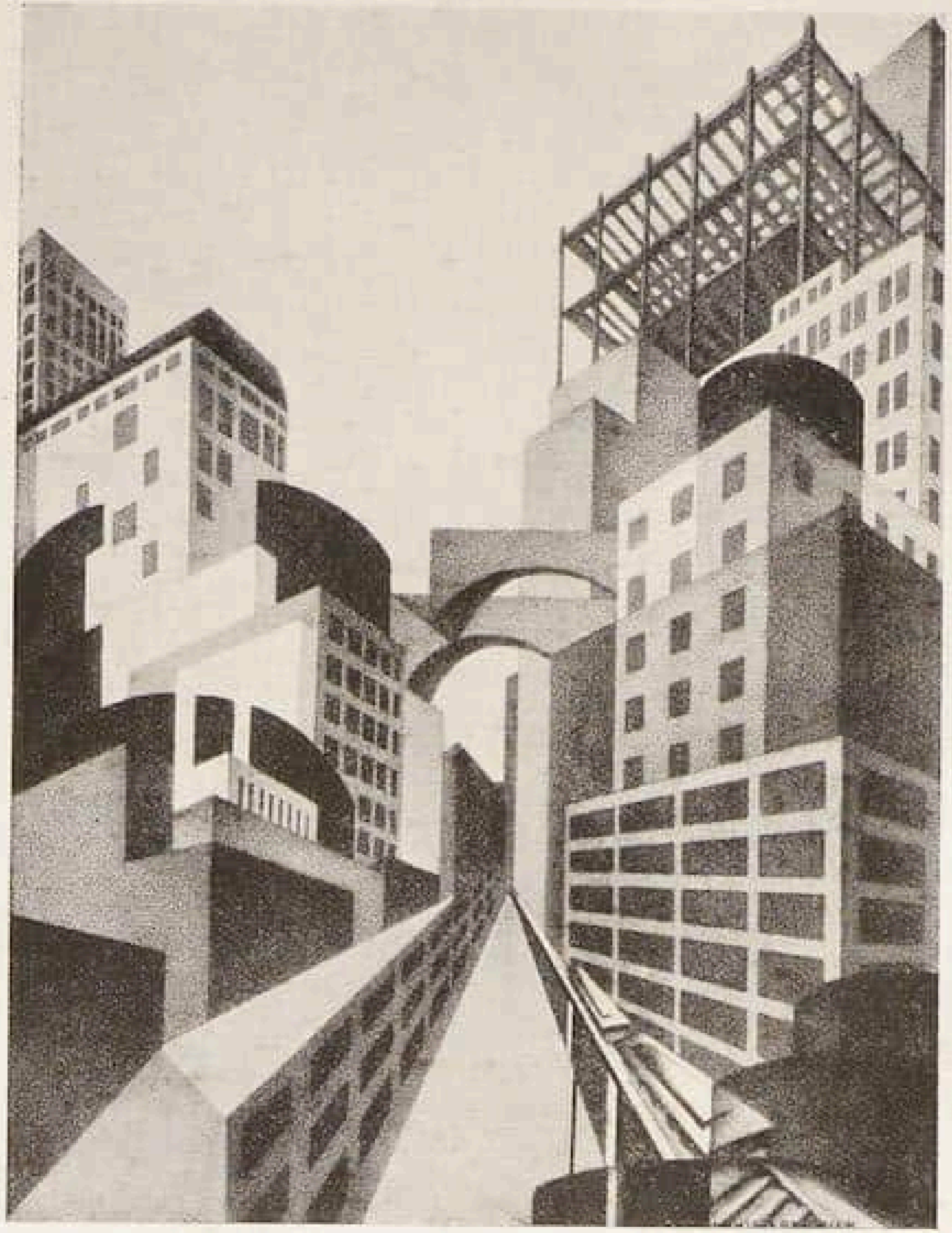
Erste Gemälde des Malers setzen sich mit Problemen des Futurismus auseinander. Der überwältigende Eindruck moderner Lebensimpulse hat diese Kunstrichtung geschaffen, die Diskrepanz, die zwischen impressionistischer Schilderung und stilistischer Konstruktion bestand, löst sich in Experimente neuer Formschöpfung auf, die jedoch nach einer verhältnismäßig kurzen Periode zu einer inneren Abklärung und einer neuen Ordnung führten. Bei Lozowick kommt bald der Wille zum Absoluten und zur Stabilität zum endgültigen Durchbruch, die Erfassung des Wesentlichen, das Vordringen zum geistigen Grunde weist sein Werk zur Monumentalität strengster Zusammenfassung, überzeugender Massengliederung, elementarster Konzentration. Sein Werk „Cleveland" ist eine Standardleistung auf diesem Entwicklungswege. Die absolute Statik, die bis zur letzten Möglichkeit ausbalancierte Komposition, die ruhige und großzügige Abstraktion der Formen sind hier im Geiste des Logos zur letzten Reife gediehen.

Es entspricht dem inneren Charakter seiner Arbeit, wenn Lozowick die eigentlich malerischen Probleme in seinen Gemälden der festumrissenen Form unterordnet. Die Werke bedürfen der Farbe dennoch, und zwar einer ganz besonderen Farbe, die die ausgesprochene Eigenart der Gestaltungsabsicht restlos herauszukristallisieren bestrebt ist. Der Großzügigkeit der Formen, der lapidaren Konstruktion des Aufbaus folgend, sind die Farben klar, prononziert einfach. In Kompositionen wie „New York" und „Chicago" tritt das Kolorit lauter hervor, in einfachen Grundtönen, ohne ästhetisierende Komplikationen, bringt es das Wesen dieser Gemälde zu eindringlichster Wirkung. In „Pittsburgh" bleibt die Farbe verhalten, schwer, fast grau in grau, nur von wenigen ziegelroten Tönen belebt, eine Charakteristik der Atmosphäre schaffender Fabriken; „Cleveland" klingt stählern, festfundiert, mit Steigerungen metallener Töne, ein Dokument höchster Sachlichkeit.

In allen diesen Werken zeigt sich des Künstlers eigene, individuelle Gestaltungsgabe, die sich weit über chaotische Triebe radikalen Experimentierens hinaus zu wesentlichen Ergebnissen von internationaler Qualität durchgerungen hat. Die mannigfachen Anregungen, die wir von der Kunst Lozowicks empfangen, gliedern sich trotz mancher Zusammenhänge nicht ohne weiteres in die modernen Bewegungen der europäischen Malerei ein. Die Arbeit des jungen Amerikaners gestaltet das stählerne Fluidum seines Landes mit außerordentlicher Selbstverständlichkeit und vorbildlicher Präzision, ohne von lyrischen Ressentiments oder von konstruktivistisch-maschineller Manie nach irgendeiner Richtung hin befangen zu werden. Lapidar, sachlich vermittelt er uns den Rhythmus und die Statik einer gewaltigen Welt, Symbole des Gipfelpunktes einer großartigen Zivilisation und gleichzeitig Kennzeichen des Ausgangspunktes einer neuen Epoche für deren Zukunft wir unser eigenes Lebenswerk einzusetzen haben.



Cleveland.



Chicago.

Louis Lozowick.

Julius Schnorr von Carolsfeld.
Maria Heller. Bleistiftzeichnung. 1816.
Besitzer Dr. Schnorr von Carolsfeld, Berlin.

DER GRAPHIKSAMMLER

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese, Leipzig, Fockestraße 5 II

Zu einigen Zeichnungen des Julius Schnorr von Carolsfeld

Von WERNER TEUPSER | Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln

Die hier abgebildeten Zeichnungen Julius Schnorrs sollen nur einen kurzen Hinweis auf jene zauberhafte Atmosphäre gestalten, in der die frische Natur des jungen Künstlers mit frühlingshaftem Streben sich bewegte, als er im Banne der Wiener Einflüsse und unter dem Eindruck römischer Natur zum reifen Menschen wuchs. Schon von anderer Seite ist hervorgehoben worden, daß die ersten Jahre seines künstlerischen Schaffens die interessantesten und schönsten Früchte hervorgebracht haben. In dieser Zeit entstanden nämlich einige ganz prachtvolle Zeichnungen, die besonders gegenwärtig, wo sie durch ihre bestimmte Formgestaltung verwandte geistige Regungen ahnen lassen, ganz außerordentlich zu fesseln vermögen. Daß es gerade Zeichnungen sind, in denen der junge Schnorr mit sein Bestes gab, kann nicht verwunderlich erscheinen, wenn man bedenkt, daß er seine eigentliche künstlerische Schulung in Wien erhielt, wo er unter dem Einfluß Ferdinands von Olivier und dessen überragend zeichnerischer Kultur stand, die ihrerseits wiederum aus dem Geiste eines seit ca. 1780 in Deutschland weiter um sich greifenden zeichnerischen Realismus nach breiter Entfaltung drängte. Olivier eröffnete daher in Wien dem jungen Künstler, der von der spätbarock-klassizistischen Tradition der Leipziger Akademie, seines väterlichen Wirkungskreises, herkam, eine ganz neue Welt. Bekennt er doch in einem von Rom aus an seinen Vater gerichteten Brief: „Da war ich wie neugeboren, und zwar edler als vorher. Denn statt daß mir früher nichts als das Leben der äußerlichen Natur aufgegangen war, weshalb ich denn mit nichts als mit gewaltigen Muskelmännern zu thun hatte, so ging mir nun ein viel höheres, geistiges Leben oder vielmehr die Offenbarung desselben durch die sichtbare Natur auf. So erlebte ich trotz innerer Not doch einen seligen Zustand, in welchem mir die Gemeinschaft mit seligen Geistern bewußt wurde."

Aus dieser Stimmung heraus hatte der begeisterte Jüngling in Wien seine ersten kostbaren künstlerischen Erlebnisse gestaltet, während er im Hause der beiden Oliviers verkehrte und schließlich von 1815 bis 1817 sogar ganz bei Friedrich Olivier wohnte. Hier lernte er auch dessen jüngere Stieftochter Maria Heller als siebenjähriges Kind kennen, die er als zwanzigjährige Jungfrau nach seiner Heimkehr aus Rom wiederfand und dann als Gattin heimführte. Ihr jugendfrisches Bild ist uns nicht nur auf dem Gemälde des heiligen „Rochus" (Leipzig, Museum) erhalten, sondern ist auch in einigen köstlichen Zeichnungen wiedergegeben. Zu ihnen gehört die von uns abgebildete Zeichnung, die sich im Besitz von Prof. Schnorr von Carolsfeld, Berlin befindet. Mit sparsamsten Mitteln ist der Künstler hier vorgegangen. Die fast hart gezeichneten Konturen gießen die Gestalt zu einer einheitlichen Erscheinung. Aber hinter der abstrakten Form glüht ein heißes menschliches Gefühl für das Wesenhafte. Aus dem Andeutenden der Linienführung klingt die Liebe zum Objekt, so daß der faszinierende Reiz dieser bescheidenen Studie in der Ausdruckskraft der Linien liegt, die in ihrem ununterbrechlichen Gesamtverlauf sich ganz unmittelbar zu entfalten vermögen.

Daß der Zeichnungsstil des jungen Schnorr etwas außerordentlich Suggestives hat, vermag dann auch die Frühlingslandschaft bei Olevano eindringlich zu machen, die sich im Besitze des Kupferstichkabinetts von Kristiania befindet. Sie ist um 1820 entstanden und bekundet, daß Oliviers Vorbild den Künstler auch während seines römischen Aufenthaltes leitete. Die Landschaftszeichnungen Schnorrs sind zum großen Teile Gelegen-

heitsarbeiten, die er bei seinen häufigen Landbesuchen mit den Quandts, aber auch mit Passavant und Horny ausführte. Oft gibt er in ihnen, wie er selbst bezeugt, nur die einfache Natur. „Was ich gezeichnet, habe ich bis auf ein Paar Zweige oder Bäume auch gesehen. In der Wiedergabe der Berglinien, der Verhältnisse nach Höhe und Breite, in Angabe der Gründe nebst den Wegen, auch der Baulichkeiten bin ich der Natur und Wahrheit genau gefolgt." Trotzdem lebt unsere Zeichnung von dem bildmäßigen Erfassen der Natur, die er mit zeichnerischer Schärfe wiedergibt. Man wird an Dürer gemahnt, wenn man die Liebe in der Behandlung von Blatt- und Strauchwerk beobachtet, während andererseits eine rhythmische Empfindung in all den vielen, spielenden, schwingenden Formen unverkennbar ist. Durch ihre flutende Beweglichkeit erhält aber auch erst die Zeichnung ihren inneren Zusammenhang, ihre bildmäßige Geschlossenheit.

Diese wunderbare Kultur der Linie, die hier ihre ungeahnten Reize entfaltet, offenbart sich erst recht natürlich in einigen Bildniszeichnungen, die ihrer inneren Natur nach schon dem jungen Künstler die Möglichkeit gaben, die Einzelheit getreu und klar zu gestalten, dabei aber eine Gesamterscheinung durch einen fließenden Kontur zu binden. Es sei darum auf die wenig bekannte Bleistiftzeichnung von der geistvollen und schönen Henriette Herz aufmerksam gemacht, die Schnorr in dem deutschrömischen Künstlerkreise kennen lernte. Das prachtvolle Blatt (1820 dat.) dedizierte Schnorr später Preller. Es wird im Leipziger Kabinett verwahrt. Hier wird es wohl am besten zum fühlbaren Erlebnis, in wie hohem Maße Schnorrs zeichnerischer Stil durch seine rein geistige Einstellung bedingt ist, die der aufstrebenden Generation des damaligen Deutschlands aufs engste verwandt ist. Ein Vergleich mit Ingres, der doch als Zeitgenosse eine gewisse Verwandtschaft mit den deutschen Nazarenern besaß, würde daher nur beweisen, mit welcher Ausdruckskraft und hingebenden, liebevollen Anteilnahme die einzelnen Formen und Linien bei Schnorr geführt sind, wie in ihnen ein geheimer Drang nach Einmaligkeit lebt. Vor allem aber würde man sich bewußt werden, daß auch Schnorrs zeichnerischer Stil in die große Entwicklung deutscher Kunst sich organisch eingliedert und von dem ernsten Ringen um strenge Formprobleme zeugt, die den deutschen Künstler infolge seines Unendlichkeitsempfindens und seiner Sehnsucht nach Vollendung dauernd beschäftigten. Sollte uns daher vor diesen Blättern nicht die heimliche Erkenntnis kommen, daß auch der Drang unserer Tage nach einheitlichen Formgebilden gleichsam aus innerer geistiger Verwandtschaft mit der Generation, die solches schuf, entspringt und daher mit innerer Notwendigkeit in ähnlicher Weise sich offenbaren muß?

Wilhelm Tischbein. Aquarell.

Julius Schnorr von Carolsfeld.
Bildnis der Henriette Herz. Bleistiftzeichnung.
Leipzig. Graph. Sammlung.

Julius Schnorr von Carolsfeld. Olevano. Bleistiftzeichnung um 1820.

Meryons romantische Herkunft

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — Von GOESTA ECKE

„Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren, das Hörbare am Unhörbaren, das Fühlbare am Unfühlbaren, vielleicht das Denkbare am Undenkbaren." Novalis.

Für die Wahl des Stoffes und für gewisse Stilelemente in der Kunst Meryons ist zunächst zweierlei bestimmend: Paris und die Romantik. In der Stimmung des romantischen Paris ist eine typische Note der Graphik des Meryon gegeben. In der Stimmung jener Stadt, die Balzac mit visionärer Kraft und mächtigem Geiste zu einem Symbolum aller Menschlichkeit erhoben hat, deren endloses Häusermeer er lebendig werden läßt mit unheimlicher Phantastik, daß die Stadt in seiner Anschauung zum schicksalschweren Welttheater wird. In diesem Sinne erkannte Victor Hugo als einer der Ersten das Schaffen Meryons als gewachsen aus einer Empfindungswelt, die der Balzacschen visionären Anschauung zunächst verwandt ist. Er sagt von ihm: „Il ne faut pas, que cette belle imagination soit châtiée de la grande lutte, qu'elle livre à l'infini, tantôt en contemplant l'océan, tantôt en contemplant Paris . . . Le souffle de l'immensité traverse l'œuvre de Meryon et fait de ses eaux-fortes plus que des tableaux: des visions."

In eine realere Sprache übersetzt sagt Baudelaire Ähnliches in einer Besprechung des Salon von 1859, wo Meryon ausgestellt hatte: „Par l'apprêt, la finesse et la certitude de son dessin, M. Meryon rappelait les vieux et excellents aquafortistes. J'ai rarement vu représenté avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. La majesté de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentées par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié."

Vielleicht charakterisiert Novalis in seinen Fragmenten einmal am besten, worum es sich eigentlich bei einem romantischen Erlebnis der tatsächlichen Welt handelt: „Die Welt muß romantisiert werden, so findet man ihren ursprünglichen Sinn wieder. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Aussehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es." Dieser „romantische Instinkt" brachte dem geistigen Interesse der Romantik das Mittelalter wieder nahe. Victor Hugo versucht in „Notre-Dame de Paris" einen Hymnus auf das alte Paris zu schaffen. Besser als ihm gelingt es einigen seiner Illustratoren, vor allem Daubigny, für Holzschnitt und Stahlstich Zeichnungen zu bringen, in denen wirklich ein gespenstisch-mittelalterliches Paris zitiert wird, in deren wilder Romantik von zerrissenen Nächten, Gewitterwolken, malerischen Straßen, Kirchen und Flußufern wirklich eine geheimnisvolle Stimmung zum Ausdruck kommt. Die Geheimnisse vergangener Geschlechter, die schauerlichen Verborgenheiten von Laster und Verbrechen umgeben das tagtägliche Leben mit seltsamem Glanze. Eugène Sue faßt solche Stimmungsgehalte zusammen in seinen „Mystères de Paris", zu denen Daumier, Daubigny und Beaumont die Illustrationen schaffen.

In „Le Diable à Paris" setzt eine romantische Ironie über eben dieses Paris ein, indem Gavarni und Bertall mit ihren Satiren die Essays von Balzac, Gautier, George Sand u. a. lachend begleiten. In „Charivari" und „Le Rire", in Witzblättern und in zahlreichen romantisierenden Büchern ergießen sie ihren Spott über den Bürger in

Friedlichkeit und Aufruhr, in alltäglicher Sorge und banaler Begeisterung, die Doré, Grandville, Beaumont, Bertall. Und wie Gavarni allzuleicht die Bohème schildert, die „jeunesse dorée“ und die heitere Welt ihrer Grisetten und Abenteurer, so geißelt Daumier Bosheit, Laster, Leidenschaft und Wahnwitz, stets Schicksalhaftes in die Schatten seiner Holzschnitte oder die tonigen Tiefen seiner Steinzeichnungen versenkend. Ingres ist bezaubert von der gewachsenen, jahrhundertelang kultivierten Vornehmheit, Delacroix, von kaiserlichem Geiste entzündet, kündet farbenglühend das versunkene Pathos von Kraft, Männlichkeit und heldenmütigem Rittertum. Schließlich der Baron Taylor versucht es mit einem ganzen Stab von Landschafts- und Architekturlithographen, in seinem großen Reisewerk, den „Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France“ das mittelalterliche Frankreich und seinen ganzen Reichtum von Tradition und Kultur zu erfassen, von dessen Geist und dessen Kräften die Romantik zu leben glaubte. Aus diesem Kreise ist es besonders Isidor Laurent Deroy, der in seinen Pariser Ansichten viel von der eigentümlichen Stimmung der unergründlichen Stadt aufgefangen hat. Und Eugène Isabey, Huet, Chapuy, Monthelier und der Engländer Bonington verstehen die Ausdrucksmittel der Lithographie auszunützen, indem sie in zarten Tönen vom feinsten Silbergrau bis zum weichen chinesischen Schwarz die Valeurs einer romantisch-lyrischen Landschaft festhalten. Damit ist in großen Zügen die Atmosphäre jener Romantik angedeutet, in deren Bezirken Meryon während seines Werdens gesehen und geatmet hat. Indessen wie der romantische Genius eines Balzac an den Grenzen von dunklem Mittelalter und schimmernder Zivilisation eine Welt schaffen konnte, der es über alle räumlichen und zeitlichen Schranken hinweg gegeben war, Mythos zu werden, so ist auch für Meryon die Romantik nur als Herkunft, besser noch im Sinne der Novalis, Tholuck und Baader bezeichnend. Ein Blutsbruder Baudelaires wurde Meryon genannt und als solcher ist er ein Symbolist; er gibt dem Endlichen einen unendlichen Schein; denn er sieht in der Stadt Paris mehr als die bloße Stadt. Er sieht aufgehäuft in Paris eine Menschheitsgeschichte mit der ganzen Gewalt ihrer kosmischen Hintergründe.

Aus dem neuesten Band (XI) der „Meister der Graphik“: Goesta Ecke, Meryon. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

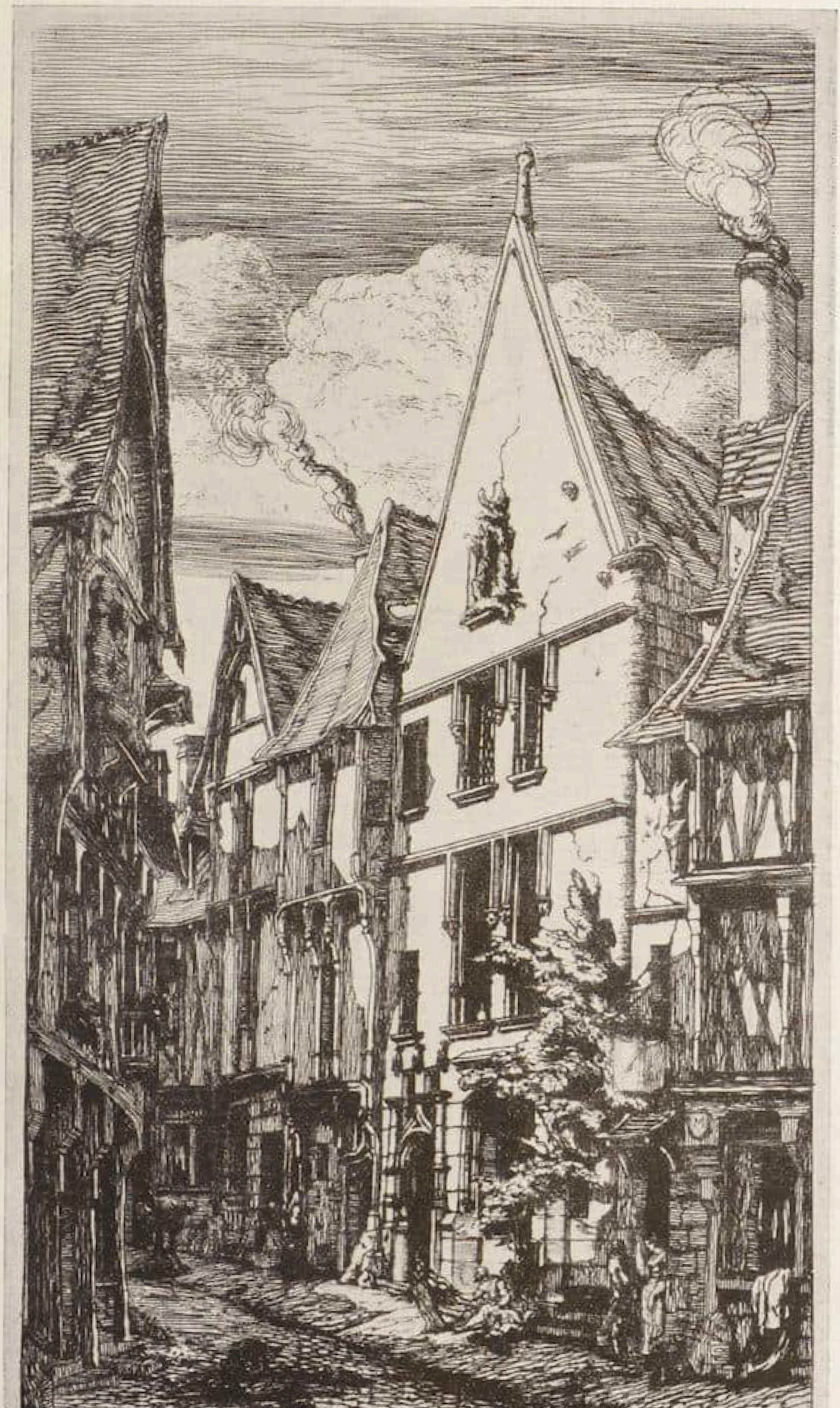
Der Graphiker Robert Michel

Mit sechs Abbildungen — *Von ECKART v. SYDOW*

Tja . . ., das ist eine höchst kuriose Angelegenheit: wo sonst sah ich schon einmal all dies merkwürdige Durcheinander von Affen und Sonnenuhren — Raucher und Eisenbahn, Pferd und Zeigerwerk — Känguruh, Schachbrett und Zimmerflucht ... Sonderbar, sonderbar! Und dennoch nicht so ganz, wie es zuerst scheinen ... möchte. All dies verflixt wirre Zeug ist doch einigermaßen einer ästhetischen Ordnung untertan. Einfache Größe der Hinstellung spreizt den Maschinenmann oberhalb des großen und kleinen Bärchens, läßt den Riesenfisch mit entblößtem Maschinen-Innenteil parallel von zwei anderen kleinen Fischchen begleitet werden, verschlingt die Körper der Pferde miteinander zu arabeskaler Ornamentik.

Das Eigentliche an Michels Kunst ist freilich das Zusammensein von Natur und Maschinentum, — ohne daß es zwischen beiden Elementen zu einem wahrhaften Ausgleich oder Angleich käme[1]. Sie wollen miteinander verschmelzen, haben sich irgendwie

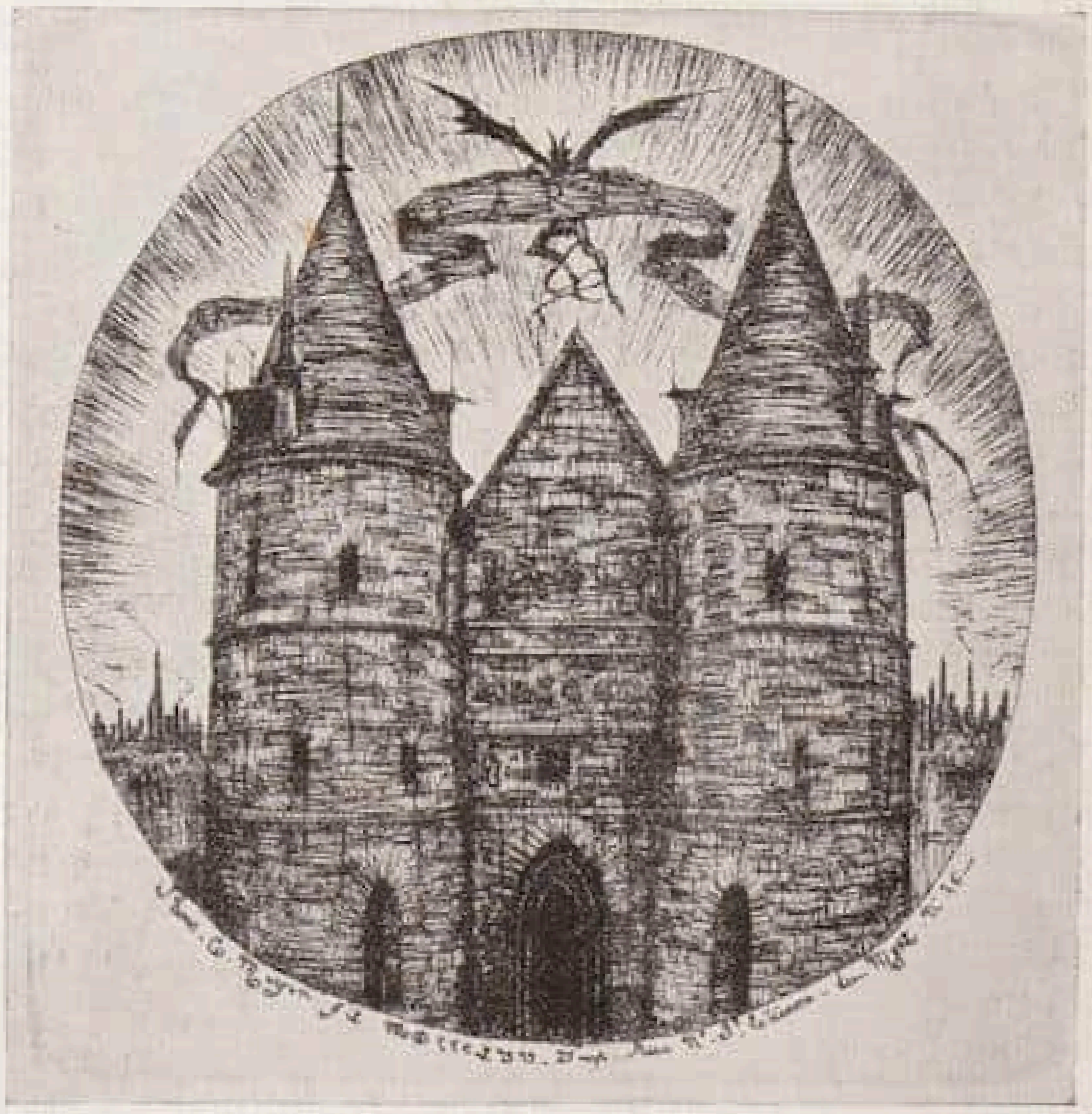
[1] In diesem Kernpunkt der Ausführungen des Verfassers sind wir allerdings anderer Meinung. Wir sehen in den Blättern Michels eine größere Einheit als v. S., vollends, da Michel der Maschine auch als Praktiker nahesteht. Aber diese Verschiedenheit der Meinungen beweist nur wieder, daß ein abschließendes Urteil über zeitgenössische Kunst nicht möglich scheint und Ansichten an seine Stelle treten. (Red.)



Meryon.

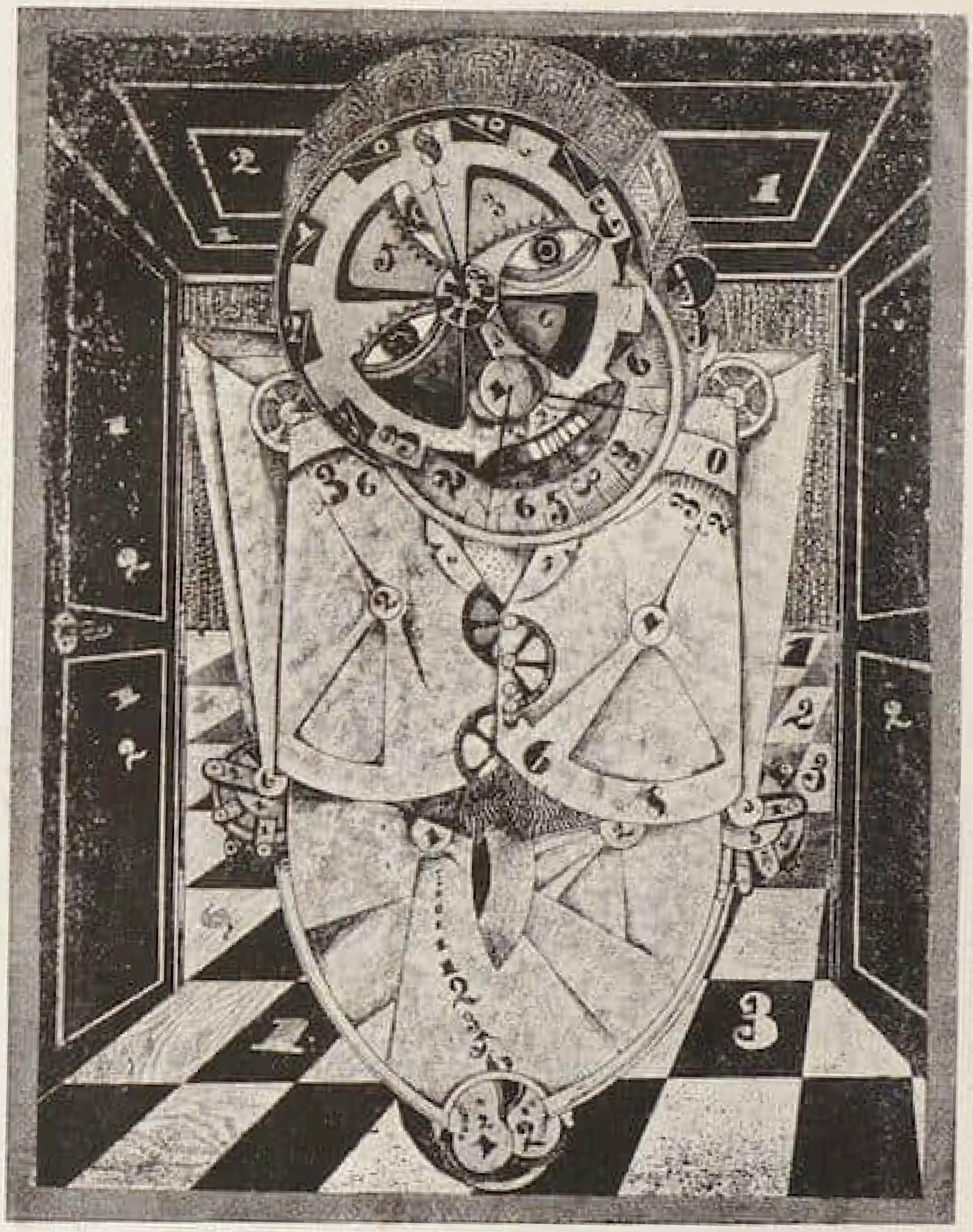
Rue des Toiles à Bourges.

Meryon. Le Stryge.

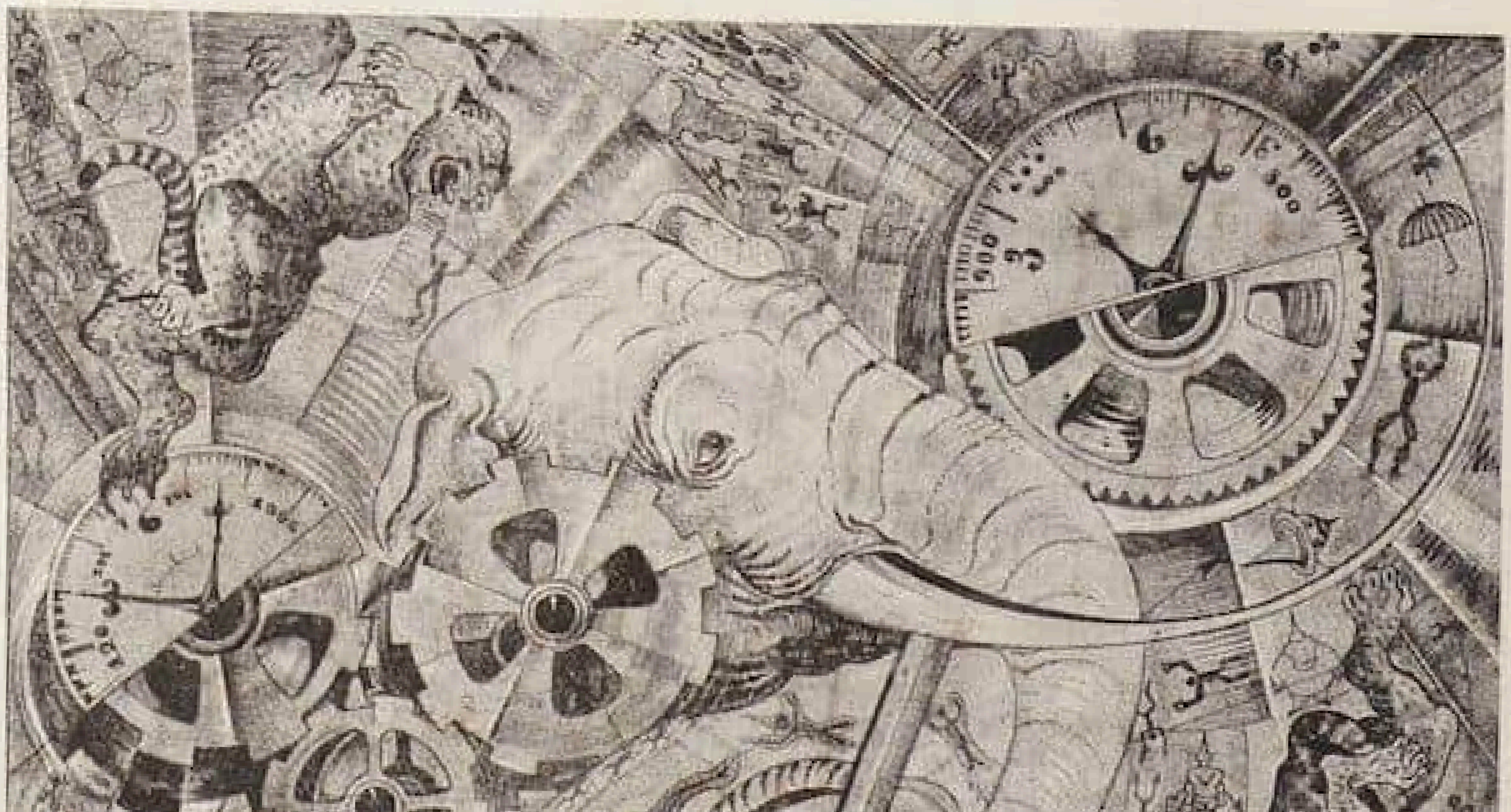


Meryon. Ancienne Porte du Palais de Justice.

Meryon. Zeichnung.



Robert Michel. Zeichnung.



Robert Michel. Zeichnung.

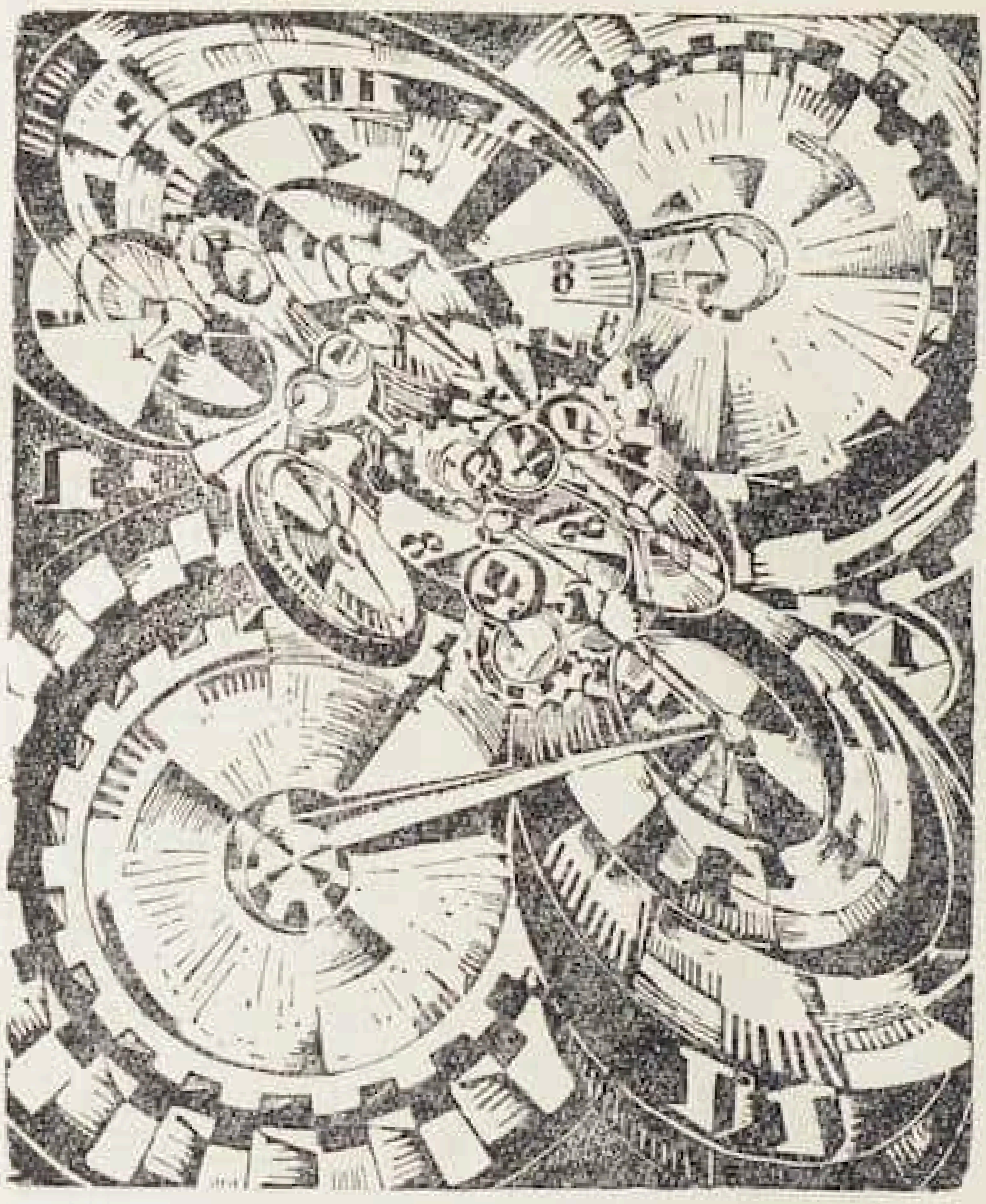
Robert Michel. Holzschnitt.

heißhungrig lieb, — aber da klafft irgendein Spalt, — da geschieht das Wunder nicht. Sondern es bleibt immer so, daß beide Elemente getrennt voneinander schlagen, wiewohl sie doch zusammen marschieren. Wer hat nun eigentlich die Oberhand: der Affe, der mit dem Zeigerwerk spielt, oder das Zeigerwerk, an dem der Affe herumbastelt und dreht? Man weiß das nicht so recht. Nun ja, manchmal verwachsen beide: so Fisch und Maschinenwerk, — man dreht dies Blatt herum: steht hinten eine Zeichnung des Akkumulators, aus dem diese Fischmaschine, dieser Maschinenfisch seine elektrische Kraft gewinnt?

Sonderbar und verwirrend ist dies alles. Aber nicht eigentlich erschreckend. Gerade das Unheimliche, tief Erschütternde ist nicht die Art Michels. Zu unbefangen hüpfen seine Kängurubs, schwimmen seine Fische einher, bäumen sich die Rosse stolz und wie gläsern. Erst dort wird diese Kunst beinahe großartig, wo das naturhafte, organische Element von der Maschine verschlungen, zerrieben, zerquetscht wurde, — steckt zwischen diesen verteufelt harten, unbarmherzigen Gelenken aus Stahl nicht irgendwo noch ein Fetzen Fleisch? Nein!: diese Maschine hat alles und jedes Naturhafte ebenso zerrieben, wie der heutige „Betrieb" (er sei auf welchem Gebiet auch immer!) den ganzen, ganzen Menschen zerreibt und zertrümmert, restlos annihiliert.

* * *

Man kann Michels Kunst, wie es scheint, am ehesten mit negativen Bestimmungen begrenzen: dies und das und jenes trifft auf ihn nicht zu. Der Grund ist offenkundig: Michel verfügt noch nicht über eine logisch klare Staffelung und Vereinbarkeit seiner Bildelemente. Dennoch darf ihm dies Eigene nicht abgesprochen und verkürzt werden: daß er eine durchaus typisch deutsche Art des modernen Übergangs repräsentiert, —



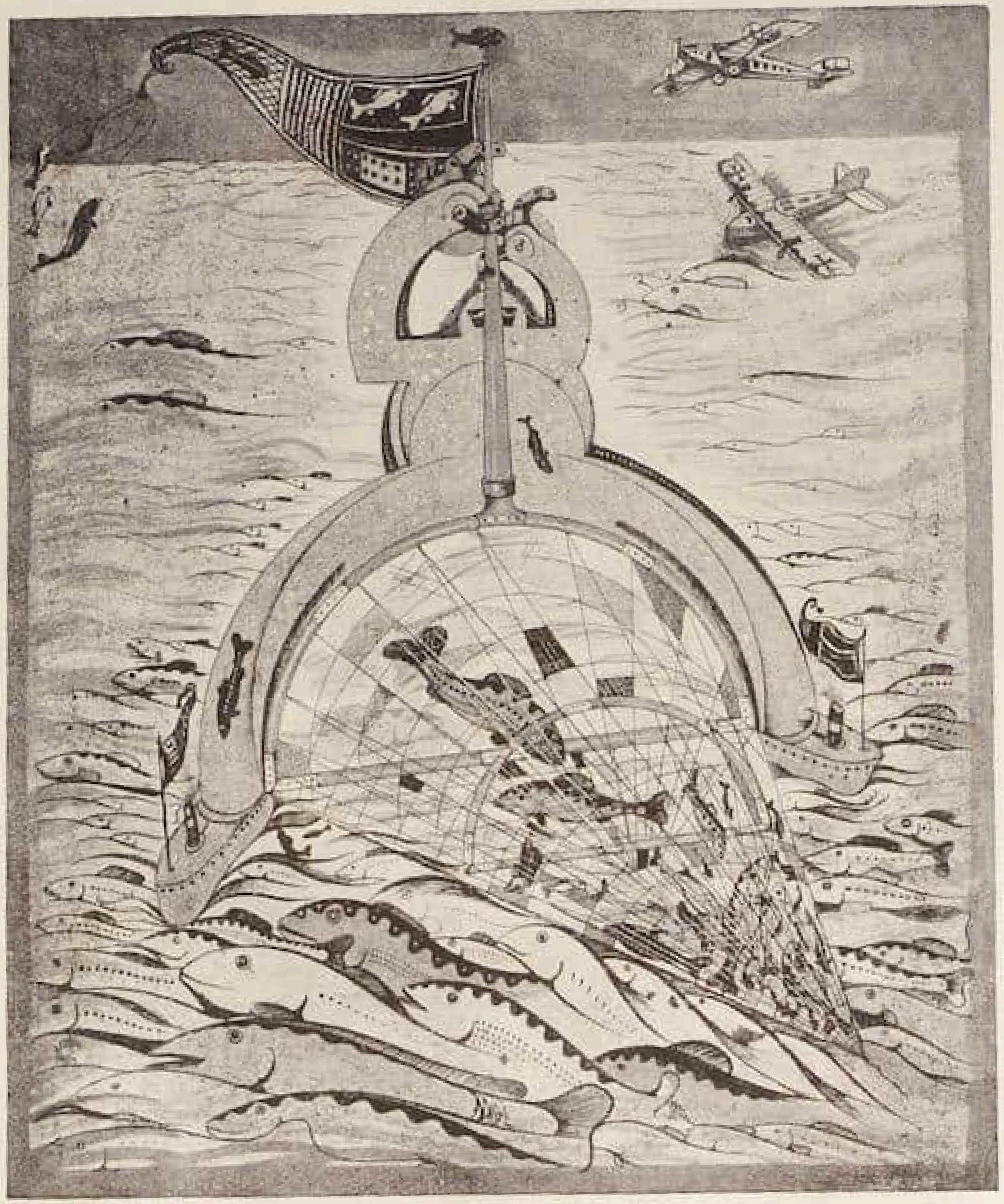
Robert Michel. Holzschnitt.

oder (in anderer Formulierung), daß eine geistige Haltung der Jetztzeit in ihm ihren typisch deutschen Vertreter findet. Denn diese Sehnsucht, Romantik naturnaher, naturinniger Art mit dem sachlich klaren, nüchternen Wirklichkeitsbewußtsein zu vermählen, ist eine der verbreitetsten Zeiterscheinungen.

Freilich zerreißt sich diese unsere Zeit sogleich in ihre Extreme und läßt die äußersten Pole allein recht haben: Dix und Lissitzky dürfen als solche polaren Gegensätze gelten. Sie allein haben die Gültigkeit logischer Scheidung, Besitzergreifung, Beherrschung ihres Äußersten. Alles, was vermittelt und dazwischensteht, hat so sehr den Anschein der Halbheit und des Kompromißlertums, daß es kaum gewogen, noch weniger erwogen wird . . . Michel ist solch ein Kompromiß zwischen Natur und Maschinentum.

Eher dem Natürlichen, als seinem Gegenpol zuneigend. Denn die formgebende Silhouette ist ebensosehr Natur, wie der prägende Mittelpunkt seiner künstlerischen Gebilde. Wichtig ist vor allem dieser zweite Punkt: dieses Übergewicht des Naturhaften über das andere. Es scheint, wenigstens für die summarische Betrachtung, das natürliche Bild des Pferdes, des Affen usw. erhalten zu bleiben, während die innere Geschlossenheit des Maschinellen noch nicht erreicht ist. Somit handelt es sich auf fast allen diesen Arbeiten um das Verhältnis eines Naturwesens zum Maschinellen im allgemeinen, sozusagen zur Maschinen-Stimmung. Eingesponnen in den allgemein angedeuteten Wirbel mechanistischer Beziehungen, Bewegungen, Erstarrungen versuchen hier und da einige Reste lebendigen Fleisches weiter zu existieren (wie jeder von uns!).

Freilich tun sie es mit einer fast bewunderungswürdigen Naivität. So wie diese Affen mit dem Zeigerwerk spielen, so handeln alle die, welche aus irgendeiner sonderbaren Vorspiegelung heraus von der Maschine sich innerliche Förderung erhoffen . . . möchten. Aufgelöst in die mechanische Musik eines unablässig spielenden Grammo-



Bes.: Galerie von Garvens.

Robert Michel.
Zeichnungen.

Privatbesitz.

A. van Dyck. Zeichnung. Bes. Dr. Erwin Rosenthal, Berlin.

G. B. Tiepolo. Zeichnung. Bes. Dr. Erwin Rosenthal, Berlin.

phons tänzeln mit der gleichen Unbefangenheit die glashaften Pferde einher, in ihrer Bewegung immer noch irgendwie erfüllt vom Stolz ihrer natürlichen Ursprünglichkeit.

Unsere eigene Zeit ists, die sich getreulich reproduziert findet in einem ihrer interessierendsten Bezüge. Ihr Seelentum, das wesentlich mit dem Naturhaften innerlichst zusammenhängt und auf ihm beruht, wird durchdrungen von rein verstandesmäßigen, rationellen Tendenzen. Unwissend noch über die ganze Schwere dieses Verhaltens, atmet sie so unbekümmert wie möglich im Bereich dieses luftlosen Daseins, — nicht fern ist die Zeit, da sie gänzlich vom Netz der Konstruktionen eingesponnen, erdrückt, vernichtet ist, — die Zeit, da sie nur noch symbolisch, andeutungsweise aus rebushaftem Formspiel erraten werden muß.

* * *

Diese Zwiespältigkeit der inneren Wesensstruktur prägt den meisten Arbeiten Michels einen mehr illustrativen, als wirklich kunsthaften Charakter auf. Die eigentlich ästhetische Spannung und Schwingung seiner Graphik vollzieht sich in der maschinellen Schicht, — das naturhafte Element bleibt gleichsam Mitteilung eines vorgefundenen Objektes. Das gleiche Schicksal trifft Michels Farbgebung: auch sie hat etwas von dinghaft unterscheidender, illustrativer Bestimmung an sich, — das frei Schwebende der Tönungen fehlt fast völlig, keine verwandtschaftliche Vibration verschmilzt die verschiedenen Stufen und krasseren Einheiten. Zeichnerisch vor allem ist dieser Künstler eingestellt, — das Farbige ist weniger seine Domäne. Hierin liegt das Problematische dieses Graphikers. Das, was Klees Strich durchleuchtet oder Kubins Zeichnungen so belebt, eben das farbige Element, — dies ist nicht in so hohem Maße der Qualität zu spüren, daß schon die zeichnerische Darstellung fühlbar durchgeistigt, überirdischt würde. Nein: es bleibt durchweg bei einer ziemlich harten Art der Strichführung.

Nun wäre auch die Klee und Kubin ganz entgegengesetzte Art der Einstellung möglich: eine sachliche Nüchternheit, die alles und jedes Ergriffene so kernig rauh und hart anpackte, daß jedwedes Ding in kantiger Härte kristallisierte. Aber auch solcher Widerspruch gegen die fühlende Romantik, solche dixhafte Unerbittlichkeit des Zupackens ist hier nur in seltenen Fällen verwirklicht.

Somit bleibt die Arbeit Michels eher ein sprechendes Dokument unserer Zeitlage, als das einer wahrhaft künstlerischen Begabung. Sie steht in der Verlängerungslinie eines Expressionismus, der seine Lebensstimmung mit realistischen Wahrzeichen so ummantelt, daß sie nur noch atmosphärisch zu erraten ist aus dem Betasten der dinglichen Einzelheiten und aus dem überlegenden Analysieren ihrer Beziehungen. Ein starker, durchaus positiv anzuerkennender Bestand künstlerischer Kräftigkeit bleibt dennoch deutlich: das Bewußtsein ästhetischen Spiels, das in der souveränen Aneinander- und Ineinander-Fügung der verschiedenartigsten Elemente sich kundtut, — eine Dokumentierung ästhetischer Freiheit, die freilich . . . vorläufig . . . in einem subjektivistischen Dekorativismus ihr Endziel findet.

Neuerscheinungen

Literatur

Arthur M. Hind. Giovan Battista Piranesi. Vlg. The Costwold Gallery, London. W.

Einen wertvollen Beitrag zu den nicht allzuhäufigen Studien italienischer Graphik bietet uns hier A. M. Hind vom British Museum, der bekannte Forscher auf diesem Gebiet, der in seiner streng sachlichen, genauen und exakten Art seine Aufmerksamkeit stets nur dem Wesentlichen zuwendend, in diesem ersten Band die ersten Resultate seiner jahrelangen Studien der Werke des Piranesi bekannt gibt. Ein buchtechnisch ausgezeichneter, italienisch kartonierter Oktavband; handgeschöpftes Papier für den Text, glänzendes Kunstdruckpapier für die Tafeln, die je zwei kleine, aber sehr deutliche Abbildungen tragen.

Der Einleitung folgt eine kurze, aber inhaltsreiche biographische Notiz und eine Reihe vortrefflicher kritischer Bemerkungen. Er lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die wahren Werte und Schönheiten in Piranesis Stichen, die in den letzten Abdrücken leider nur allzubekannt und verpfuscht sich in aller Hände befinden. Den kritischen Notizen folgt der ausführliche und vollständige Katalog der Gefängnisse und der römischen Veduten, und wer eine Ahnung hat von der gigantischen Produktion Piranesis, gibt dem Verfasser recht, der das analytische Studium seiner einzelnen Blätter eine Mühe „for athletics" nennt. Und ich möchte behaupten, daß sie überhaupt nur in so günstigen Verhältnissen wie in einem British Museum unternommen und von einem Forscher von solch positivem Wissen und Können wie A. M. Hind fortgeführt werden kann.

Die nächste Abteilung besteht aus der vollständigen und chronologisch angeordneten Aufstellung sämtlicher von Piranesi herausgegebenen Werke; jedoch nur drei davon: Le Antichità Romane dei Tempi della repubblica (1748, 32 Bl.), Varie vedute di Roma (1748, 48 Bl.) und die Opere varie (1750, 21 Bl.), mit der Benennung aller einzelnen Blätter. Diese Detailaufstellungen, die im Jahre 1914—1923 schon im Burlington Magazine veröffentlicht wurden und neben denjenigen des Focillon von größtem Nutzen sind, sollen in Zukunft noch erweitert und in einem zweiten Bande zusammengefaßt werden. Der Verfasser setzt allerdings als Bedingung zur Herausgabe dieses zweiten Bandes den buchhändlerischen Erfolg des ersten voraus. Falls der Erfolg dem tatsächlichen Verdienst entsprechen sollte, können wir getrost der Fort- und Zuendeführung dieser Arbeit „for athletics" entgegensehen, der Hind durchaus gewachsen ist. A. C.

Fr. Courboin, Histoire Illustrée de la Gravure en France. — M. Le Garrec éd. Paris, 1923.

Der erste Teil dieses bedeutenden Werkes, der im Frühjahr d. J. den erwartungsvollen Subskribenten zugesandt wurde, besteht aus zwei besonderen Teilen: einem Oktavband, Text von 240 Seiten und einer 45×31 cm großen Mappe, die 486 Tafeln enthält. Wie man sieht, recht imposante Dimensionen für den 1. Teil eines Gesamtwerkes! Das Buch ist typographisch sehr gediegen, schönes starkes Papier, ausgezeichneter Druck, aber leider nur geheftet. Die Abbildungen sind teils Faksimiles, auf leichte Kartons einkantig aufgeklebt, teils phototyphisch auf die Kartons gedruckt, meist in Originalgröße, alle durchaus klar und wahrheitsgetreu wiedergegeben. Einen gewissen Nachteil findet der Studierende beim Handhaben der Abbildungen, die lose aufeinander liegend, einen schwer in Ordnung zu haltenden Haufen bilden, unbequem auch für ein rasches Nachschlagen der einzelnen Blätter. Ein Übelstand, der durch die in der Anlage des Werkes begründete Unabhängigkeit zwischen Text und Abbildungen unvermeidlich scheint, doch aber umgangen werden könnte, indem diese letzteren anstatt in einer, gruppenweise in mehreren Mappen untergebracht würden. Die richtige Lösung dieses Problems wird wohl von jenem Kunstfreunde gegeben werden, der außerdem auch Bücherfreund ist und solch ein bedeutendes Werk aufzubewahren wünscht, wie es verdient. Zum Lobe des Verlegers ist der sehr zugängliche Preis hervorzuheben: 325 Fr. kostet jeder der drei Teile dieses Monumentalwerks, dessen erster Teil hier beschrieben wird.

Was den Inhalt anbetrifft, so ist es die Absicht Courboins gewesen, uns einen Überblick über die Gesamtproduktion der französischen Stecherkunst, seit ihrem Entstehen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zu geben; einen gründlichen genauen Überblick, den sich bisher jeder Graphikforscher ganz allein zusammenstellen mußte, da ja die meisten existierenden Studien zur Geschichte der Graphik durchaus unvollkommen sind.

Courboin gibt uns nach einer allgemeinen Einführung und der Erklärung seiner Grundsätze die unentbehrlichsten Notizen über die Meister anonymer Blätter und alle übrigen Künstler, die sich wie Glieder einer Kette aneinanderreihen, und je eine eingehende Beschreibung und Notiz zu den abgebildeten Stichen. In diesen Studien erweist sich die wissenschaftliche Tüchtigkeit des Autors durch die äußerste Exaktheit seiner Behauptungen, auf die man sich mit voller Zuversicht muß berufen können, ebenso wie in der Wahl der Abbildungen, die die festen Anhaltspunkte für die Entwicklungslinie der Geschichte, die sie illustrieren, bilden müssen.

Diese Zuversicht erweckt Courboin mit seinem Werke durchaus; sowohl durch die gründliche Kenntnis früherer Forschungen auf dem Gebiet französischer Graphik wie durch die überaus persönliche Behandlung und Einteilung seines Themas.

In diesem ersten Teile seiner Geschichte französischer Graphik behandelt er den Zeitabschnitt vom Ursprung bis zum Jahre 1660, d. h. bis zum Datum des Edikts des St. Jean de Luz, und widmet fast eine Hälfte seines Buches ausschließlich der „Gravure Typographique ou en taille d'épargne, soit-il sur bois ou sur métal". Er beginnt mit einem Farbdruck auf Stoff aus dem Jahre 1370. Es folgen 28 Inkunabula bis zum Jahre 1470, die Spielkarten aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die Buchillustrationen des St. Du Prés, des Le Rouge bis zu den Büchern, die unter den letzten Valois gedruckt wurden.

Nach Ludwig XIII. nimmt die „gravure en taille douce", d. h. auf Kupfer, überhand. Der Verfasser bespricht erst die anonymen Goldschmiede-Stiche, geht über die Malerstecher des 16. Jahrhunderts (J. Duvet, J. A. Du Cerceau u. a.) zu Callot über, von dem ca. 50 Stiche abgebildet sind, zu Bosse (20 Abb.), Poussin, Lorrain, Lebrun, Dughet; kommt zu den Graveurs du Cabinet du Roi und zu den Porträtisten Morin, Mellan, Lefèvre, Masson und endet bei Nanteuil, ohne sich bei der letzten Gruppe besonders aufzuhalten und ohne Kupferstecher von Radierern abzusondern, die sich in chronologischer Folge aneinanderreihen.

Bei solcher Art von Monumentalwerken ist weder Detailkritik noch subjektive Beurteilung am Platz, auch kann man die Verteilung der Abbildungen in ihrem Verhältnis zueinander erst dann beurteilen, wenn alle drei Teile des Werkes herausgekommen sein werden, denn in den nächsten zwei Teilen, denen wir mit Erwartung entgegensehen, hat der Verfasser weniger Möglichkeit, Unbekanntes hervorzuheben und zu verfechten, wie dies bei den primitiven Holzschnitten der Fall gewesen ist. A. C.

Hauptwerke des Holzschnitts.

Unter diesem Titel bringt der Verlag R. Piper & Co., München, eine neue Bücherserie heraus. Die Idee ist ausgezeichnet, vor allem wenn sie in der Richtung weiter verfolgt wird, die mit den uns vorliegenden drei Bänden gegeben ist: nämlich für die Entwicklung des deutschen Holzschnitts besonders wichtige, sonst schwer zugängliche Buchholzschnitte und Holzschnittfolgen in wohlfeilen, mit knappem Text eingeleiteten Bänden zur Kenntnis weiterer Kreise zu bringen. Es erschienen:

Die Lübecker Bibel, mit Einführung von M. J. Friedländer.

Die Kölner Bibel, mit Einführung von W. Worringer.

Urs Graf, Die Holzschnitte zur Passion, mit Einführung von Worringer.

Angekündigt sind ferner:

Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Asopi.

Hans Baldung Grien: Der beschlossene Rosengart Marie. Das Seelengärtlein. Die zehn Gebote. Die zwölf Apostel. Beide von Worringer eingeleitet.

Die „Lübecker Bibel" ist eine verbesserte Auflage der Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft für 1918, der Text Friedländers ein Musterbeispiel dafür, wie solche Publikationen einzuleiten sind. Es wäre Unrecht, Worringers Texte zur „Kölner Bibel" und zum „Urs Graf" unmittelbar mit der Einführung Friedländers in Vergleich zu setzen, denn der Unterschied ist zum guten Teil ein solcher des Temperaments. Aber uns scheint die objektiv abwägende, klar und durchsichtig aufbauende Methode Friedländers für derartige Publikationen geeigneter als Worringers unruhige Art, die gern viel definiert, ohne damit stets über klingende Worte hinauszukommen. — Von untadeliger Güte ist, wie gewöhnlich bei den Büchern Pipers, die Ausstattung der Bände. Wiese.

Valerian von Loga: Francisco de Goya. Meister der Graphik, Bd. IV. II. Aufl. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Mit der Neuauflage dieses Bandes kam der Verlag einem längst fühlbar gewordenen Bedürfnis nach. Denn dieser „Goya" ist noch immer der, der bei exakter wissenschaftlicher Fundierung des Textes durch sein ausgezeichnet gewähltes und unübertrefflich reproduziertes Abbildungsmaterial dem in der Zeit liegenden Zug zu diesem rücksichtslos wahrhaftigen Gestalter am besten gerecht wird. Die Auflage ist im wesentlichen ein Neudruck der ersten, wohl nicht zuletzt aus Pietät gegen den inzwischen dahingegangenen Verfasser. Eine spätere Auflage hätte die neuesten Erkenntnisse über das graphische Werk Goyas, vor allem die zwei dem Künstler gewidmeten Bände des „Peintre graveur illustré" von Loys Delteil zu berücksichtigen. Letzte Forschungen, auf die hier ergänzend hingewiesen sei, veröffentlichte A. L. Mayer kürzlich in der „Kunstchronik" (Jhrg. 1923, S. 777 ff.). W.

Angekündigt:

Zeichnungen von Lovis Corinth. Text von Georg Biermann. In der Reihe von „Arnolds graphischen Büchern".

Die Zeichnung. I. Reihe. Die Deutschen. Bd. I. Deutsche Rokokozeichnungen. Mit Einführung herausgegeben von Martin Weinberger. Num. u. sign. Luxusausg. in Bütten, Nr. 1—35, in Gzldr. ca. M. 70.—, in Hlbldr. ca. M. 40.—, Allgem. Ausgabe kart. M. 20.—, Gzlwd. M. 30.—.

Delphin-Verlag, München.

Neudruck von:
Choulant: Die graphiſchen Incunabeln der Medizin und Naturwiſſenſchaften. Leipzig 1857. Grdpr. M. 10.—.
Verlag der Münchner Drucke, München.

Koſtbare Drucke

Wilhelm Busch. Max und Moritz. Faksimile-Ausgabe. Braun und Schneider, Verlag, München 1923.

Am 5. Februar 1865 ſendet Buſch aus dem „eingeſchneiten" Wiedenſahl an ſeinen Verleger Braun das Manuſkript des Max und Moritz. In dem Begleitbrief heißt es u. a.: „Ich ſchicke Ihnen nun hier die Geſchichte von Max und Moritz, die ich zu Nutz und eigenem Plaiſir auch gar ſchön in Farben geſetzt habe, mit der Bitte, das Ding recht freundlich in die Hand zu nehmen und hin und wieder ein wenig zu lächeln. Ich habe mir gedacht, es ließe ſich als eine Art kleiner Kinder-Epopoe vielleicht für einige Nummern der Fliegenden Blätter und mit entſprechender Textveränderung auch für die Bilderbogen verwenden." — Hinter dieſen beſcheidenen Anmerkungen iſt kaum die Hoffnung auf einen großen Erfolg verborgen. Der Verleger wird raſch erkannt haben, daß hier das Jugendbuch vorlag. Buſch hat im Manuſkript auch den Text als Kunſtmittel behandelt, ihn durchweg in lateiniſcher Zierſchrift geſchrieben. Die Zeichnungen ſind dazwiſchengeſtreut, ihm faſt untergeordnet. Die Kolorierung iſt ſehr ſparſam, in wenigen hauchartigen Aquarelltönen ausgeführt. In der Buchausgabe mußte — aus Zweckmäßigkeit und techniſchen Gründen (1865) — manches davon preisgegeben werden. Das Format des Buches wurde kleiner und damit die Seiteneinteilung eine andere, der Text wurde geſetzt, die Zeichnungen in Holzſchnitt, dem damals beliebteſten Reproduktionsverfahren, übertragen. Sie büßten dabei freilich manche Feinheit ein; der Holzſchneider ſtrebte, immer im Hinblick auf den Zweck und die Technik, nach größtmöglicher Draſtik. Dem entſpricht auch die reichlichere und härtere Kolorierung. So wurde die Illuſtration herrſchend über den Text. Doch all das zeigt erſt der durch die Fakſimile-Ausgabe ermöglichte Vergleich. Dieſer „neue" Max und Moritz iſt eben etwas anderes als das Volksbuch, zu dem Buſch ſchließlich doch auch ſeinen Segen gab; iſt für den differenzierteren Kunſtgeſchmack ein Leckerbiſſen, iſt zugleich eine ehrenvolle Angelegenheit für Autor und Verleger. Und dürfte darum — wie der „kleine" Max und Moritz — ſeine Auflagen erleben. — Die Wiedergabe geſchah in vorzüglich gelungenem Offſetdruck. W.

„Das Neue Hamburg". Herausgegeben von Karl Lorenz. Hamburg 1923. Gemeinschaftsverlag Hamburgischer Künstler. Auflage: 450 num. Exemplare, davon 50 auf Bütten, 100 auf Hadernpapier. Titelholzschnitt von Karl Opfermann.

Der ſchön gedruckte Großquartband dokumentiert das Fortleben jener aktiven Hamburger Künſtlergemeinſchaft, die vor Jahr und Tag die Zeitſchrift „Kündung" hervorbrachte. Wilhelm Niemeyer — ſein heut ſchon hiſtoriſch gewordenes Buch über die Kölner Sonderbundausſtellung ſei ihm nicht vergeſſen — ſcheint auch diesmal wieder tatkräftig mit am Werk. „Das Neue Hamburg" enthält Dichtungen von ihm, ferner ſolche von Karl Lorenz, Hans W. Fiſcher, Paulfried Martens und ſchließlich einen Aufſatz von Guſtav Pauli über das Thema „Stil". Die Ausführungen Paulis ſind kurz, aber prägnant und von einer Beſeeltheit, die ſie bedeutend macht. Sie ſollten wieder abgedruckt werden und an Stellen, die recht vielen unter die Augen kommen. „Alſo: ein Stil erwächſt aus einem Volke . . . Eine Bevölkerung iſt kein Volk, und eine Nation iſt es auch nicht." — Mit den literariſchen Beiträgen wechſeln in dem Buch ganzſeitige Original-Holzſchnitte von Paul Schwemer, Adolf Bauer-Saar, Claus Wrage, Otto Niebuhr, Heinrich Stegemann, Karl Opfermann, Gerhard von Ruckteſchell, Emil Maetzel (Linolſchnitt), Robert Köpke und Kurt Löwengard. Man merkt dieſen Künſtlern allen mehr oder minder die Tradition an, auf der ſie bauen: es iſt vor allem die der „Brücke", erweitert bis Feininger und Kandinſky. Aber über dieſe hinaus bewegen ſie ſich zum Teil ſchon mit der perſönlichen Befreitheit, die auch ein Grund für Paulis Bekenntnis ſein dürfte — trotz aller Skepſis: „Es gibt Erſcheinungen, die in uns den Kinderglauben nähren, daß hinter dem Horizont der Zukunft ſich auch für unſere Kunſt eine neue Morgenröte ankündigt — ein neuer Stil." — Das vorliegende Werk iſt erfreulicherweiſe nicht das einzige Lebenszeichen des jungen Hamburg. Der Gemeinſchaftsverlag Hamburgiſcher Künſtler kündigt ferner an:

Die Hamburgdrucke. Vorgeſehen 12 Bände in vier Folgen. Herausgeber: Paulfried Martens, Wandsbek I, Kurvenſtr. 37.

Die Rote Erde. Herausgeber: Karl Lorenz, Wandsbek, Manteuffelſtr. 42.

Beide Folgen enthalten außer literariſchen Beiträgen viel Originalgraphik. Sonderproſpekte liegen vor. W.

Willy Seidel, Das älteste Ding der Welt. Mit 26 Zeichnungen von Alfred Kubin. Im Musarion-Verlag. München 1923.

Der literariſche Inhalt dieſes Buches iſt ungleichwertig. An Könnerſchaft fehlt es dem Autor nicht, aber zu völliger Einheit hat er den Stoff nicht zu zwingen vermocht. Er zerfließt ein wenig. Viele alte Motive — die immer wieder ihre Wirkung üben — ſind angeſchlagen, ohne

Jakobs Traum.
Holzschnitt aus der „Lübecker Bibel“.

ſtets in origineller Variation zu tönen. Die Klüfte zwiſchen dieſen einzelnen Motiven ſind nicht immer ſicher überbrückt. Naturaliſtiſche und ſymboliſche Darſtellung, Wiſſenſchaft und Phantaſtik reiben ſich oft hart gegeneinander, ohne ſich zu der gemeinſamen Flamme zu entzünden. Wenn man, in ſtiller Nachtſtunde, dieſes Buch trotzdem nicht ohne Genuß herunterlieſt, iſt dieſe Wirkung zum guten Teil den erprobten Rezepten zuzuſchreiben, nach denen es geſchrieben wurde. Wer gern philoſophiert, wird ſogar angeregt werden, hie und da Weltanſchauungsexkurſe zu machen — freilich keine neuen. Im Übrigen: laſſe man E. A. Poe aus dem Spiel. Und glaube, mit dem Autor, daß der magnetiſche Moloch, das blutgierige Eiſen, ſatt und getötet worden ſei durch den — Weltkrieg. — Daß mancher Einzelgedanke, manche bildhafte Situation des Buches durchaus ſeinem Gedankenkreis entſprechen, beweiſt der Illuſtrator Kubin mit ſeiner zeichneriſchen Interpretation. Sie iſt ſo intenſiv, daß ſie den Text nicht nur begleitet, ſondern ergänzt und in einem Maße, daß man letzten Endes doch beglückt ſein kann wie von einem einzigen vollen Akkord. Material und Druck des Werkes laſſen nichts zu wünſchen übrig. Wieſe.

Das Zeichenbuch. Herausgegeben von der Offenbacher Werkstatt. Druck und Verlag von Wilh. Gerstung. Offenbach a. M. 1923.

Wer heut — nach dem vollſtändigen Bankerott einer Kultur, die Völker für poſitive Leiſtung anſehen zu müſſen glaubten — trotz allem einer andern Weltanſchauung als der, die ſich in der Dienerſchaft gegen die Sinne auswirkt, huldigt, den treibt es mit mittelalterlicher Inbrunſt immer wieder zum Symbol (obgleich auch der dieſem Begriff zugehörige Ismus längſt totgeſagt iſt). Symbol iſt Zeichen, Zeichen für etwas, das weder Worte fürs Ohr noch Gebilde fürs Auge wahrnehmbar machen können, ohne ihm ſein Leben zu nehmen, ſein Geheimnis. Zeichen ohne Verknüpfung zum Geheimnis ſind keine echten Zeichen. Der Zauber muß hinter ihnen ſtehen, irgendwie. Und er ſtand und ſteht dahinter, damals wie heute, hinter dem Hexagramma Davids ebenſo wie hinter dem Zeichen des Steinmetzen oder der Handelsmarke der Fugger. Sie ketten und ſie bannen: Glück, Macht, Unglück, Gutes oder Böſes. Wir haben den Glauben an die Zeichen heut wieder. Und es nimmt wunder, daß nicht eher ein ſolches Zeichenbuch wie das nun vorliegende Offenbacher, zutage trat. Andrerſeits iſt es natürlich, daß gerade von dort dieſes Buch ausging. Die Offenbacher Werkſtatt ſchafft im Geiſt der Zeichen, des Symbols: ſucht die Einheit in der menſchenmöglichen Geſtaltung ſo weit zu treiben, bis ſie Zeichen wird, Symbol für ein Unausſprechliches, Ungehörtes. Und ſo iſt dieſes Buch ſelbſt faſt zum Zeichen geworden. — Es enthält, in Holz geſchnitten, die verſchiedenſten Zeichen: der Philoſophen, der Steinmetzen, der Handelsherren, der Aſtronomen und der Apotheker. Eine große Zahl, aber doch nur eine winzige Auswahl. Man hat mir geſagt, die Handelsmarken, wie ſie ſich etwa in Stralſund vielfach fänden, könnten reichlicher vertreten ſein. Vielleicht. Aber andre dürften mit gleichem Recht andres wünſchen. Das Buch iſt kein wiſſenſchaftliches Buch, iſt nur ein Buch, eine Freude, ein Zeichen. Eine Einheit innen und außen, iſt: gut. Wieſe.

Offenbacher Sendbrief. Wilh. Gerstung Verlag, Offenbach a. M.

„In Offenbach haben ſich einige Menſchen im Gefühl ihrer inneren Zuſammengehörigkeit in einer Werkſtatt zuſammengefunden.

Das Werk, das bei ihnen begonnen hat, iſt nur als Werk ihrer Gemeinſchaft möglich. Darum gebührt die Ehre allein dem Geiſt, der unter ihnen ſchafft: ihn nennen ſie mit dem Zeichen. Der Arbeitsanteil der Einzelnen iſt vor ihm gleichwertig und zu unwichtig, um mit Namen bezeichnet zu werden.

Im Mittelpunkt ſteht dieſen Menſchen die Arbeit ihrer Hände.

In den Sendbriefen aber wollen ſie ſammeln, was ſie bei ihrer Arbeit und über ihre Arbeit denken, und was ſie ſonſt bewegt und zur Mitteilung drängt . . ." — Um Rudolf Koch, den bekannten Schriftkünſtler, gruppiert ſich dieſe Werkſtattgemeinſchaft. Aus dem vorſtehenden Manifeſt iſt das Zurückgreifen auf mittelalterliche Handwerksgemeinſchaften unverkennbar. Solch „retroſpektive" Neigungen gehören zu den Typika unſerer Zeit und ſind, als Flucht vor eigner ſchöpferiſcher Kraft, nicht eben zu begrüßen. Wir bauen keine Kathedrale mehr und noch nicht die hundertſtöckigen Zentralhäuſer, die, eine Stadt für ſich, ein Organismus ſind wie jene. Wir haben das tragiſche Geſchick derer zwiſchen zwei Zeitaltern.

Nichtsdeſtoweniger wird Leiſtung Leiſtung bleiben, auch im Kleinen. Und nichts tut uns mehr not als die Gemeinſchaft, eine weit umfaſſendere ſelbſt als die des Mittelalters, die Gemeinſchaft nicht allein aus dem Schaffen, ſondern aus der Menſchlichkeit. Und darum kann der Rückblick, weniger der auf die äußeren Dinge als der auf die Reſultate früherer Gemeinſchaften auch kulturbringend ſein, Fundamentbau lehren helfen.

Auch andernorts regt ſich's, findet ſich zuſammen: Die Heidelberger Werkſtattgemeinſchaft „Die Pforte" (um Richard Benz und Guſtav Wolf) wird ihre Drucke, von denen ſieben in Vorbereitung ſind, gleichfalls bei Gerſtung in Offenbach herausbringen.

Qualitätvolles Handwerk wird man aus dieſen

Bileams Eſelin redet.
Holzſchnitt aus der „Kölner Bibel“.

Strebungen in jedem Fall erwarten dürfen. Daß unſere beſten Schriftgießereien ſchließlich auch in irgendwelcher Weiſe hinter ihnen ſtehen, iſt nicht die letzte Gewähr dafür. W.

Zwei neue bibliophile Ausgaben des Propyläen-Verlags, Berlin:

H. Heine: Der Rabbi von Bacherach. Mit Steinzeichnungen von Max Liebermann. 400 num. Expl. Den Nr. 1—100 die Lith. auf Jap. beigegeben. Grdpr. M. 250.— u. 125.—.

Iwan Turgenjew: Die erste Liebe. Mit Steinzeichnungen von Boris Grigoriew. 300 num. Expl. Ausg. A in Gzldr. Grdpr. M. 150.—, B in Hlbfrz. Grdpr. M. 50.—.

Zwei ſehr verſchiedene Dinge. Über die Dichtungen iſt nicht mehr zu rechten. Aber es iſt auch kein Zweifel darüber, wem von den beiden Illuſtratoren die Aufgabe gelang. Liebermanns Zeichnungen ſind nicht nur ein neues Zeugnis der ungehemmten Beherrſchung der Hand, ſie erſcheinen wie von jeher zugehörig zu Heines Text, nicht wie nachgeſchaffen nach dieſem. Hier haben ſich zwei Klänge verſtärkt zu einem: Der Dichter und der Zeichner ſind in lebendiger Gemeinſchaft mit den Dingen dieſer Welt, und ſie verhehlen es nicht, daß es nur ſolche ſind. — Grigoriews Illuſtrationen wird man als Zeichnungen nicht alle tadeln, als Interpretationen des Textes zum guten Teil. Grigoriew iſt nicht der Ruſſe vom Schlage Turgenjews; er hat zu viel weſteuropäiſches Schema, das ſelbſt nicht frei von Hiſtorizismen iſt. Von der „orthodoxen“ Tragik der ruſſiſchen Seele ſcheint er unberührt, innerſt darum auch von einem ſolchen Seelenkenner wie Turgenjew. Ich wüßte freilich von den Ruſſen unſrer Generation nicht gleich einen zu nennen, der Turgenjew mit dem Zeichenſtift gerecht würde. Aber ich könnte mir denken, daß Kandinſky in ſeinen Anfängen ihn ungleich beſſer interpretiert hätte. — Buchtechniſch ſind dieſe neuen bibliophilen Koſtbarkeiten des Propyläen-Verlags von allerbeſter Qualität. Man muß bekennen, daß dieſer Verlag ſchon während ſeiner noch nicht gerade langen Tätigkeit ſich als ſchöpferiſches Unternehmen dieſer Art erwieſen hat. W.

Zeitdokumente:

Philipp Wörlen veröffentlicht ein neues Blockbuch: „Narretei“. Er zeigt ſich darin auf ähnlichem Weg wie Janſen und Maſereel. „Narretei“ = groteske Gegenſätzlichkeiten unſerer Zeit. Motto, ſchön geſchnitten, das Wort Hamerlings: „Groß iſt die Zeit und gewaltig; doch wehe / wenn unſere Herzen / Rein nicht ſind: wie ſollen im rieſigen / Kampf wir beſtehen?“

Daß dieſe Ideen — vorreformatoriſchen durchaus verwandt und nicht zuletzt auch darum ſich ähnlicher Kunſtformen bedienend wie einſt — heute allenthalben nach Ausdruck ſtreben, zeigt auch das Büchlein „Das neue Teufelaustreiben, ein kräftiger Exorcismus gegen die ſieben ſchlimmſten Teufel“, Verſe von Heinz Schauwecker, Bilder von Paul Neu. Dem Zeichner liegt draſtiſche, ſinnfällige, humorvolle Art, wie ſie Volksbücher verlangen, mehr als dem Dichter. Wie weit im übrigen ſolche Dinge den Regungen der Volksſpſyche parallel gehen, iſt noch nicht zu erkennen. „An ihren Taten ſollt ihr ſie erkennen.“ W.

Ferner erſchienen:

Scheffel: Hildebrand und Hadubrand. Mit Bildern und Schrift in Holzſchnitt von W. Harwerth.
Wilh. Gerſtung Verlag, Offenbach a. M. (1923).

Jakob Waſſermann: Die Gefangenen auf der Plaſſenburg. Mit vielen Steinzeichnungen von Kurt Werth. 100 num. Expl. a. Bütten in Gzldr. Grdpr. M. 70.—. Allgem. Ausgabe in Gzlwd. M. 10.—. Graph. Reihe „Das Prisma“, 2. Folge.
Verlag Hans Heinr. Tillgner, Berlin.

Ernſt Weiß: Hodin. Mit vielen Steinzeichnungen von Nicolaus Puſirewſki.
100 num. Expl. auf Bütten, in Gzldr., ſigniert, Grdpr. M. 70.—. Ausg. in Gzlwd., Grdpr. M. 10.—. Das Prisma. Zweite Folge.
Hans Heinrich Tillgner Verlag, Berlin.

Mappenwerke

Die Landschaftsradierungen des Albrecht Altdorfer. Wiedergabe in Handkupferdrucken. In Mappe. Verlag Amsler & Ruthardt. Berlin 1923.

Die Mappe iſt die zwölfte innerhalb der Folgen von Kupferſtichen und Holzſchnitten alter Meiſter, die Amsler & Ruthardt ſeit langem herausbringt. Sie iſt ebenſo ſorgfältig ausgeſtattet wie die vorangegangenen. Manche der Wiedergaben erſcheinen etwas flau, faſt wie Lichtdrucke. Aber man freut ſich, dieſe ſeltenen Blätter des erſten deutſchen Landſchafters einmal ſo beiſammen zu haben. Denn man kann ſich die Geſamtzahl der erhaltenen Originaldrucke faſt an den Fingern abzählen (die große Landſchaft P. 109 iſt überhaupt nur in dem Münchner Exemplar bekannt) und weiß, daß es ein Ereignis war, als in der heurigen Frühjahrsauktion bei Börner zwei dieſer Koſtbarkeiten zur Verſteigerung kamen (B. 69 u. 70). Lehrs hat der Mappe eine knappe, ſachlich inſtruktive Einführung vorausgeſchickt, wie man ihr öfter in ähnlichen Publikationen begegnen möchte. W.

George Grosz, „Abrechnung folgt!“ —, 57 politische Zeichnungen. (Malik-Verlag. Berlin 1923.)

Die unverbrauchte Aggreſſivität dieſes genialen Bild-Pamphletiſten reißt immer wieder hin, und auch der politiſch nicht unbedingt Zuſtimmende

Parteiperſpektive nicht für zuſtändiges Weltgericht Haltende iſt bezwungen von dieſem Griff zeichneriſcher wie polemiſcher Treffſicherheit. Grosz hat eine fanatiſche Galle und iſt von dämoniſcher Scharfſichtigkeit. Mit dem Begriff des Karikaturiſten verkürzt man ſeine zornige Kraft. Wenn er etwa — über der Inſchrift: „Armut iſt ein großer Glanz von innen" (Rilke) — die Troſtloſigkeit der kalten Manſarde, Verödung, Qual und Abgezehrtheit ihrer Inſaſſen, die modrige Lebensatmoſphäre ſchon in einem ſchiefen Wandnagel erſchütternd erfaßt, dann iſt die Diſtanz, aus der wir noch zu lachen vermöchten, die ſatyriſche Diſtanz, fortgezogen — dann iſt nur noch das ingrimmige Hohnlachen zwiſchen nackter Wahrheit der bildlichen Schilderung und dem ſchöngeiſtigen Trug der Verszeile da, dann greift das Elend und die Anklage unmittelbar an Empfindung und Gewiſſen. Und zwar mit ſo eminent künſtleriſchen Mitteln, daß man tiefer als die Tendenz, die hier manifeſtant illuſtriert iſt, das Schickſal der Dargeſtellten erlebt, in jedem armſeligen Gerät dieſes unſelig kahlen Zimmers verkörpert ſieht. Zeigt Grosz die Praſſer, Spießer, Schinder, dann holt er alle dickfellige Stupidität, alle mörderiſche Trägheit, alle rohe Gier heraus, ſetzt alles genau und unverkennbar in dieſe gezeichneten Steckbriefe, daß abermals das Lachen vergeht und man zum Gelöbnis mitgeriſſen iſt. Wie ſtark, jenſeits der den Themen innewohnenden Agitationskraft, die Geſtaltung iſt, lehren etwa beſonders anſchaulich einige große Köpfe: unverzerrte, durch kein lächerliches oder draſtiſches Detail denunzierte Porträts, wo allein der bornierte Blick oder eine behäbige Nuance des Kinns den Feind der Gerechtigkeit ſo erſtaunlich charakteriſiert. Die Aktivität der Handſchrift drängt die mit witzigen, wahrhaft feſtnagelnden Zügen nicht kargende Darſtellung unerhört ſteil zuſammen. Es iſt kein mattes, ſind nicht fünf zu miſſende Blätter in dem Heft, — das übrigens nicht, wie eine Notiz unrichtig beſagt, nur Arbeiten aus den letzten beiden Jahren, ſondern eine bis 1919 zurückreichende Auswahl enthält. Willi Wolfradt.

Die Meiſtermappe des Staatlichen Bauhauſes, Weimar. Aufl. 100 Expl. Die Drucke ſind auf der Handpreſſe des Bauhauſes hergeſtellt. Die Mappe enthält je eine farbige Steinzeichnung von Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, einen Holzſchnitt von Feininger, Marcks, Schreyer und eine Radierung von Muche und Schlemmer.

Sie liegt uns nun zur Anſicht vor. Qualitativ als Geſamtleiſtung ſcheint mir die erſte Mappe der Meiſter, innerhalb der Folge der fünf Bauhausmappen, bedeutender. Diesmal intereſſiert das Blatt Moholy-Nagys beſonders. Es iſt nicht nur ſtark und prägnant in der ſtillen Eindringlichkeit ſeines Aufbaus, ſondern ein vorzügliches Beiſpiel für eines der Hauptprobleme, denen dieſer Künſtler nachgeht: die Transparenz farbiger Flächen gegeneinander. Rein techniſch iſt dieſem Problem beſonders ſchwer nahezukommen. Im vorliegenden Blatt gelang die Löſung ſchon recht gut. — Zu loben iſt wieder der auserleſene Geſchmack, mit dem Feininger die Ausſtattung der Mappe angab. Der bewährte Buchkünſtler Otto Dorfner ſetzte dieſe Angaben in gediegenes Handwerk um. W.

Kestnermappen. Herausgegeben von Eckart von Sydow. 4. Mappe: Aus Pommern von Martel Schwichtenberg. 6 Lith. Aufl. 50. 6. Mappe: L. Moholy-Nagy, Konstruktionen. 6 Lith. Aufl. 50. Verlag Ludwig Ery, Hannover 1923.
(Die ganze Folge wurde bereits angezeigt, Cic. 1923, S. 618.)

Die Blätter von Martel Schwichtenberg ſind weder problematiſch noch erſchütternd, in bezug auf den Inhalt wie die Form. Das hindert nicht, daß ſie ganz ausgezeichnete graphiſche Leiſtungen ſind, unter ſo vielem Unausgegorenen, das ſich heut ans Licht der Öffentlichkeit wagt, wieder einmal eine reine Freude. Die Eigenwirkungen der Steinzeichnung weiß die Künſtlerin mit großem Geſchick herauszuholen, am glücklichſten vielleicht im „Fiſchmarkt": die Skala der Töne vom tiefſten Schwarz zum reinen Papierweiß iſt bei aller Differenzierung in ſeltener Harmonie über die Fläche geſtaffelt. Nicht zufällig auch ſpielt in den Themen die Frau, bei der Arbeit, in Ruhe, beim Zwiegeſpräch, eine weſentliche Rolle. Hier erfühlt die Frau mit den Mitteln der Kunſt ihre eigne Gattung. Und ſo eindringlich, daß neben der graphiſchen Schönheit die Blätter noch etwas wie ein „pſychologiſches Moment" haben, das ſie zu einem Organismus, einem Stück Leben, zum Kunſtwerk macht. Nicht völlig gelöſt in dieſem Sinne ſind vielleicht die „Frauen auf der Dorfſtraße" und „Frauen beim Frühſtück im Feld". — Bauernſtube und Ingenieurbureau können den Abſtand zwiſchen dem Schaffen von der Art Martel Schwichtenbergs und der Moholy-Nagys andeutend fühlbar machen. Wo konſtruiert wird, ſpielen Herzen keine Rolle, es ſei denn, ſie hätten den Rhythmus der Maſchine. Die Erſcheinung der Konſtruktion wird vom Auge empfangen und vom Gleichgewichtsgefühl des Betrachtenden auf gut und ſchlecht gewertet. Dieſes Gleichgewichtsgefühl wird — auch wenn es ſich nicht um konſtruktiviſtiſche Plaſtik handelt — für die Beurteilung aller drei Dimenſionen in Anſpruch genommen, kurz des Räumlichen (zu deſſen Begriff auch der Helligkeitswert gehört!) Und zwar bei konſtruktiviſtiſchen Werken zur Beurteilung nur konſtruktiver (mathematiſcher „geometriſcher") Formen. Man will es mit einer leicht überſehbaren Gattung von Formen, mit

engem Experimentierfeld zu tun haben. Auch aus andern als geometriſchen Formen aufgebaute Kunſtwerke können vom Standpunkt der Ponderierung betrachtet werden, aber er wird nicht, wie bei der Konſtruktion, der einzige ſein dürfen. Warum dieſe Beſchränkung? Iſt konſtruktiviſtiſches Schaffen reine Verſtandesangelegenheit, hat es „mit Kunſt nichts mehr zu tun?" — Mit nichten. Konſtruktivismus kann als konſequente Fortentwicklung des Kubismus angeſehen werden und kann, eben vermöge ſeiner Beſchränkung, vielleicht erſt völlig die Miſſion erfüllen, die der Kubismus empfing: das künſtleriſche Gewiſſen gegen die Stabiliſierung des Kunſtwerkes in der Fläche und im Raum, ſeine Geſetzlichkeit, ſeinen Rhythmus wieder von Grund auf zu ſchärfen[1]. Man hatte die Hülle ſatt, hinter der ein Vakuum war. Man wollte, die Erſcheinung baſiert auf ihrer Funktion: Verlebendigung. Ruhe, die nicht Tod iſt, ſondern Leben ſein kann. Und ſo werden vielleicht aus den Erfahrungen des Konſtruktivismus heraus die Geſetzlichkeiten eines neuen Stils wachſen. Geht man von dieſer Seite an Moholy-Nagys Werke heran — ſofern man es nicht unmittelbar kann — wird das Erlebnis auch nicht ausbleiben. Es iſt hier noch vieles ungelöſt, noch nicht immer das Ziel ſichtbar: aber daneben ſtehen ſchon Organismen, die leben. Mit welcher Intenſität, das wurde wohl am ſtärkſten bisher in den Räumen fühlbar, die auf der Bauhausausſtellung in Weimar Moholy-Nagys Werke beherbergten.

Wieſe.

Ferner erſchien:

Die Zeichnungen Adam Elsheimers im Skizzenband des Städelſchen Kunſtinſtituts, bearbeitet und eingeleitet von Heinrich Weizſäcker. (1. Veröffentlichung des Städelſchen Kunſtinſtituts, herausgegeben von Georg Swarzenſki.) 80 Lichtdrucktafeln mit 179 Abbildungen. Gewöhnliche Ausgabe num. in Schableinwandmappe Gz. 110.—. Verlag von Joſeph Baer & Co. Frankfurt a. M. 1923.

Einzelblätter

Othon Coubine: Provenzaliſche Landſchaft, groß. Lithogr.

Derſ., Provenzaliſche Landſchaft, klein. Lithogr.
Hermelin-Verlag, Ulm.

Neue Graphik der Galerie Flechtheim, Berlin.

F. C. Cürten: Circusjunge. Litho. 30 Expl. 56×41. 8 Schw. Frs.

Marie Laurencin: Gerda. Litho. 100 Expl. 45×32. 30 Schw. Frs.

Frans Maſereel: 5 Holzſchnitte. Das Gebet. 30 Expl. Der Feinſchmecker. 25 Expl. Der Zerſchmetterte. 25 Expl. Der Frauenfeind. 30 Expl. Sängerin. 25 Expl. Je 56×40 cm.
2 Lithos. Fantaiſie I / Fantaiſie II. Je 30 Expl. Je 70×50 cm.
Preis je 35 Schw. Frs.

Otto Sohn-Rethel: Junge aus Capri. Litho, farbig. 100 Expl. 47×19. 20 Schw. Frs.

Auguſte von Zwitzewitz: 5 Lith. Puzzuoli, Neapel / Via nazionale, Neapel / Arnobrücke, Florenz / Villa Borgheſe, Rom / Siena.
Je 25 Expl. „Puzzuoli" 64×48 cm; 10 Schw. Frs., die übrigen 32×47 cm; 8 Schw. Frs.

Ulrich Hübner: Zwölf Radierungen.
1. Travemünde. Pl.-Gr. 20×26,5. 2. Brodener Ufer. Pl.-Gr. 20×26,5. 3. Hafeneinfahrt. Pl.-Gr. 18,5×26,5. 4. Vom Waſſer geſehen. Pl.-Gr. 10,5×18. 5. Am Priwall. Pl.-Gr. 19,5×26,5. 6. Vorderreihe. Pl.-Gr. 26,5×18,5. 7. Potsdam. Pl.-Gr. 18,5×26,5. 8. Nikolaikirche. Pl.-Gr. 24×32. 9. Kanalmündung. Pl.-Gr. 23×31,5. 10. Am Kanal I. Pl.-Gr. 16,5×28,5. 11. Am Kanal II. Pl.-Gr. 27×20. 12. Fiſchmarkt in Potsdam. Pl.-Gr. 20×28.
Je 30 Expl. auf Bütten, ſigniert. Je 20 Schw. Frs.
Paul Caſſirer, Verlag, Berlin.

Oskar Kokoſchka: Porträtzeichnung von Max Liebermann. Lithographie.
Paul Caſſirer, Verlag, Berlin.

Max Liebermann: 3 Radierungen. 1. Stehend ſchreibendes Kind. Pl.-Gr. 30×23 cm. 2. Selbſtbildnis des Fünfundſiebzigjährigen. Pl.-Gr. 24×17,5 cm. 3. Das Konzert II. Rad. Pl.-Gr. 24×30 cm. (Schiefler Nr. 35?, 360 u. 367.)
Je 100 Exemplare auf Bütten, ſigniert.
4. Steigende Pferde. Lith. 100×90 cm. Als Plakat für die Züricher Kunſtausſtellung geſchaffen. Es erſcheinen 25 ſignierte Drucke im Handel.
Paul Caſſirer, Verlag, Berlin.

J. Müller-Steiner, Kopf II. 23. Radierung. 15 Abz. a. Bütten.

Derſ., Raſt. Radierung. 15 Abz. a. Bütten.
Hermelin-Verlag, Ulm.

Pablo Picaſſo: 3 Lithographien.
1. Femme et enfant / 2. La coiffure / 3. La toilette.
Gr. 29×38 cm. Je 50 Expl., je 50 Schw. Frs.
Verlag Flechtheim, Berlin und Galerie Simon, Paris.

Erna Pinner: 4 Lith. Damwild I, 39×29 cm. Damwild II, 29×39 cm. Katzen, 29×39 cm. Kälber, 38×53 cm.
Je 25 Expl., je 15 Schw. Frs.
Galerie Würthle, Wien.

[1] Rudolf Blümner hat dieſe Miſſion des Kubismus wiederholt betont. Vgl. u. a. ſeinen Aufſatz im „Jahrbuch der jungen Kunſt" 1923 (erſcheint demnächſt).

Maurice de Vlaminck: 3 Lithographien.
1. L'oise à Chapouval. 120 frz. Frs. 2. Environs de Triel. 120 frz. Frs. 3. La Route de Valmondois, farbig. 150 frz. Frs.
Gr. 57×75 cm. Je 40 Expl.
Verlag der Galerie Simon, Paris.

Der Markt

Dr. Erwin Rosenthal, Berlin. Graphik und Handzeichnungen alter und neuer Meister. 1923. Katalog 4.

Wieder einer jener heut bei uns nicht eben mehr häufigen kleinen Qualitätskataloge, die über ihren händlerischen Zweck hinaus Zukunftswert als Quelle haben. Kein überreichliches Material, aber welches von Qualität. Die älteren Handzeichnungen interessieren am meisten, darunter vornehmlich die visionär belebte Skizze van Dycks zu dem Bilde „Die Ausgießung des hl. Geistes" im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (s. Abb.). Erstklassig auch, ein Meisterwerk barocker Perspektivkunst, die lavierte Federzeichnung eines Flußgottes von Tiepolo (s. Abb.). Der spätgotische Riß für ein Sakramentshäuschen, als solcher an sich eine große Seltenheit, macht trotz aller Meisterlichkeit einen akademischen Eindruck. — Die angebotene Druckgraphik ist von ähnlicher Erlesenheit wie die Zeichnungen. U. a. ist W. S. Beham mit 15 Blättern vertreten, unter denen sich auch die Madonna mit dem Totenkopf nach dem gleichen Stiche seines Bruders Barthel befindet. Von Dürer wird u. a. die „Melancholie" in vorzüglicher Qualität und das seltene Blatt „Die Dame zu Pferd mit dem Landsknecht" [B. 82 I.] verzeichnet, von dem nicht oft angebotenen Meister der Kraterographie drei seiner gestochenen Entwürfe für Doppelpokale. Aus der modernen Graphik sei neben einer Bildniszeichnung Menzels, Frauenkopf, 1893, die seltene lithographische Fassung der Erschießung Maximilians von Manet hervorgehoben. — Nicht nur die guten Tafeln, sondern auch die schöne drucktechnische Ausstattung und die zuverlässige wissenschaftliche Bearbeitung des Materials machen die Lektüre des Büchleins zu einem Genuß. — Preise in schweiz. Frs. -s-

Der Lagerkatalog XIII 1923/24 von Gutekunst und Klipstein, Bern, verzeichnet nicht weniger als 1146 Nummern, eine Leistung um so mehr, als die genannte Firma sich nach wie vor nur mit Qualität befaßt. Thema: alte und moderne Graphik, von Dürer bis Zorn. Die Spezialgebiete des Hauses sind wieder mit großer Sorgfalt gepflegt: H. S. Beham 28 Bl.; Dürer 69 Nr., darunter Adam und Eva, der verlorene Sohn, Eustachius, Antonius, Hieronymus (B. 60), Ritter, Tod und Teufel, das Porträt Varnbühlers; Rembrand 81 Bl., darunter sehr gesuchte wie die Verkündigung an die Hirten, die Landschaft mit den drei Bäumen, der Jan Sylvius; in reicher Fülle die englischen und französischen Radierer des 19. Jahrhunderts. Nicht weniger als 32 gute Tafeln sind dem schönen Katalog beigegeben.

Ludwig Röhrscheid, Bonn: Zweite Bücherauktion am 23. und 24. November, Kunst, Bibliophilie, Kupferstichwerke. Schöne Literatur und Philosophie in Erstausgaben. Naturwissenschaften, Reisewerke. Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts. Inkunabeln. — Den bibliophilen Graphiksammler werden neben selteneren Publikationen, wie „zur Westen, Berlins graphische Gelegenheitskunst", die vielen älteren, mit Kupfern illustrierten Werke interessieren. — Schätzungsliste in Goldmark.

Das Kunst- und Literaturantiquariat Karl und Faber, München, kündigt für November seinen Katalog 4 an: Graphik, Handzeichnungen, Illustrierte Bücher. Preis 1.— Goldmark.

Math. Lempertz, Köln. Katalog 215. Bei der Versteigerung am 13. und 14. November werden außer Gemälden auch graphische Blätter verschiedenster Art ausgeboten, besonders Ansichten des Rheinlandes und Westfalens.

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin. Lagerliste 105: Graphik und Handzeichnungen alter und moderner Meister. 390 Nummern. Unter den alten Blättern sind seltene englische Farbstiche, ferner Zeichnungen deutscher, französischer, holländischer und italienischer Meister (Genelli, Tiepolo, Snyders); unter den modernen u. a. gut vertreten, zum Teil mit Zeichnungen und Aquarellen: Beckmann, Busch, Cézanne (7 Zeichnungen!), Corinth, Gaul, Liebermann, Meid, Slevogt, Toulouse-Loutrec.

Der Trirema-Verlag, Berlin, verlegt graphische Werke von zwei in Deutschland bisher kaum bekannten Künstlern: Maria Lagorio und Nicolai Iszelenof. Eine größere Anzahl ihrer Werke (u. a. Wachsminiaturen) stellten diese Künstler im Juli bei Goltz in München und im September bei Trittler in Frankfurt aus. Über beide Ausstellungen liegen Verzeichnisse vor, die mit Originallithographien geschmückt sind.

Neue Versteigerung von Albertina-Doubletten. Die Albertina setzt unter der Leitung von Alfred Stix ihre kluge Verkaufspolitik fort, die ihr dazu verhilft, nicht nur auf dem Gebiet der neueren und neuesten Graphik alles Belangvolle zu erwerben, sondern auch manche Lücke im Bestand der älteren zu füllen. Die Ankäufe auf den letzten großen Graphikversteigerungen haben das gezeigt. — Die zweite Abgabe von Doubletten ist an Zahl (637 Nr.) nicht so groß wie die erste, die im November 1922 bei Boerner unter den Hammer kam und vorwiegend französische Stiche enthielt (1602 Nr.). Diesmal gelangen vor allem englische Schabkunstblätter des 18. Jahrhunderts zur Versteigerung und zwar durch Gilhofer und Ranschburg in Wien. Um die Qualität der Drucke braucht

man bei ihrer erlauchten Herkunft nicht besorgt zu sein. Die Kernpunkte der Sammlung bilden die Stiche Bartolozzis (154 Nr.) und die meist geschabten Blätter nach Porträts von Reynolds (140 Nr.). Darum gruppiert sich so ziemlich alles, was in der Kunst dieser Zeit einen Namen von Klang trägt. Doch auch die Beiträge an französischen Stichen sind keineswegs unbedeutend, Callot, Boucher, Chardin z. B. recht gut vertreten. — Der Katalog ist vorzüglich ausgestattet, enthält zahlreiche Lichtdrucktafeln und genaue Angaben über das verzeichnete Material, z. T. in englischer Sprache. —s—

Kleine Nachrichten

Basel

Neu entdeckte Tiepolo-Zeichnungen.

Durch das Entgegenkommen eines privaten Sammlers ist das Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung in die Lage gesetzt worden, in den Ausstellungssälen des Augustinerhofes eine über ein halbes Hundert Nummern umfassende Ausstellung von Handzeichnungen des Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770), des Großmeisters der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts, dessen Name mit demjenigen Balthasar Neumanns untrennbar verbunden, jedem Besucher der Würzburger Residenz in Erinnerung bleibt, zu veranstalten. Neben einigen entzückenden guachierten Federzeichnungen und ein paar sicher und tonig hingesetzten Radierungen steht im Mittelpunkte der Schau eine bisher unbekannte, erst vor kurzem in deutschem Privatbesitze entdeckte stattliche Anzahl von Rötelzeichnungen, die aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Künstler bei seiner Rückkehr nach Italien in Würzburg zurückgelassen worden war. Im Gegensatze zu den Skizzenbüchern in Berlin und Triest oder den Zeichnungen der Sammlung Orloff handelt es sich bei diesem Funde, ähnlich wie bei den Zeichnungen in Stuttgart, um eine Fülle von Detailstudien: einzelne Köpfe oder Hände, Akte in kühnen Verkürzungen oder auch ganze Gruppen von Engeln und Heiligen, wie sie von den Fresken in Würzburg, Venedig, Brescia und Madrid her bekannt sind.

Da die Qualität der einzelnen Zeichnungen stark differiert, ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß manches der neuaufgefundenen Blätter von der Hand eines Schülers oder Gehilfen herrührt; in den meisten dieser Studien aber spricht sich eine fabelhafte Formenempfindung und Unfehlbarkeit des Striches aus, Eigenschaften, die im Verein mit einer unerhörten Unmittelbarkeit, Frische und Sicherheit des Ausdruckes stärkstes Zeugnis für die Autorschaft des großen Meisters ablegen.

Daß die Ausstellung, die durch treffliche photographische Aufnahmen nach Altarbildern und Deckengemälden Tiepolos zu einem instruktiven Ganzen abgerundet wird, ihrer wirklich internationalen Bedeutung entsprechend, Beachtung in weitesten Kunstkreisen finden wird, ist um so eher anzunehmen, als die heutige Zeit in Tiepolo nicht mehr den Manieristen sieht, als den ihn noch Jacob Burckhardt betrachtete, der von ihm in der Erstauflage des Cicerone nur berichtete, er treibe „die Untensicht vielleicht am weitesten, so daß Fußsohlen und Nasenlöcher die charakteristischen Teile seiner Gestalten" seien.

Die Ausstellung wird wahrscheinlich bis Ende November dauern. W. R.

Berlin

Die künstlerische und geschäftliche Leitung des Graphischen Kabinetts von I. B. Neumann Kurfürstendamm 232, hat der Inhaber der Kunsthandlung Karl Nierendorf, Köln, übernommen, nachdem Herr Neumann seine Tätigkeit nach Amerika verlegt hat, wo die neue deutsche Kunst mehr und mehr von den Sammlern beachtet und geschätzt wird. Für viele unserer Künstler, die in Deutschland bereits allgemein anerkannt sind, beginnt sich jetzt der amerikanische Markt zu erschließen, wo seit dem Kriege durch die Voreingenommenheit mancher Kreise junge deutsche Kunst nur schwer aufgenommen wurde. Unter der neuen Leitung wird das Graphische Kabinett seinen Charakter als Ausstellungsunternehmen von künstlerischem Range, den es der jahrzehntelangen Pionierarbeit von I. B. Neumann verdankt, aufs strengste wahren. Außer bedeutenden Gemälden werden Aquarelle und graphische Arbeiten namhafter Künstler unserer Zeit ausgestellt werden. Insbesondere sind ständig vertreten Werke von Archipenko, Beckmann, Chagall, Dix, Felixmüller, Gleichmann, Grosz, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokoschka, Lehmbruck, Marc, Modersohn, Otto Müller, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff.

Die augenblickliche Ausstellung zeigt u. a. das Bild „Mädchen vorm Spiegel" von Dix, das vom Staatsanwalt beschlagnahmt war, aber durch Gerichtsurteil wegen seines künstlerischen und ethischen Gehaltes freigegeben wurde.

Kürzlich ist, ebenfalls unter der Firma J. B. Neumann, in München ein graphisches Kabinett (gegenüber der neuen Pinakothek) eröffnet worden. Es untersteht der Leitung von Herrn G. Franke und wird im gleichen Sinne arbeiten wie das Berliner Haus.

Zu den Abbildungen

Die Abbildungen aus der Lübecker und der Kölner Bibel sind mit freundlicher Erlaubnis des Verlages R. Piper & Co., München, den betreffenden Bänden der Serie „Hauptwerke des Holzschnitts" entnommen.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Es ist bekannt, daß seit mehreren Jahren die unter Max Liebermanns Obhut veranstalteten Paraden der Akademie der Künste zu den werthaltigsten und ausgeglichensten Darbietungen modernen Kunstschaffens in der Hauptstadt gehören und das Niveau der in währender Lebendigkeit doch irgendwie bereits konsolidierten Gegenwart am respektabelsten verkünden. Die einst so fossile Akademie gibt sich hier als Patronin des irgend als lebensfähig Erwiesenen und verschmäht es dabei weder, Pietät zu üben, noch, erst Keimendes zu fördern. Überraschungen wird man da nicht suchen dürfen, die revolutionären Kräfte der jüngsten Moderne haben hier keine Tribüne. Die Absicht, Überblick zu gewähren, zeitgemäß und zugleich doch schon klassifizierend zu sein, bringt Werte verschiedenartigsten Wuchses hier zu harmonischer Übereinwirkung. Die Dinge treffen hier nicht, wie auf der anderen potenten Kunstschau Berlins, der Juryfreien, zur Auseinandersetzung und in freiestem Wettwerben aufeinander, sondern zu dem gemeinsamen Erweis eines reichen, in Vielseitigkeit nun zusammengefaßten Kunstbesitzes der Zeit. So bietet sich abermals diese Schwarz-Weiß-Ausstellung dar, obwohl diesmal die kleinen Formate naturgemäß die Repräsentation begrenzen.

Handelt es sich bei den Ausstellungen der Akademie hauptsächlich um bekanntere Erscheinungen, so verbietet es dem Chronisten überdies die Fülle des eigentlich Erwähnenswerten, auf das einzelne recht einzugehen. Mit einem geizigen Wort wäre Dem gewiß nicht gerecht zu werden, was etwa E. L. Kirchner, Lovis Corinth, Karl Hofer beigesteuert haben. Durch eigene Kabinette sind diesmal Slevogt, sprühend, launig, leichtfüßig wie je, und die stille Größe der Kollwitz herausgehoben worden, deren sanft-gewaltige Fassung des Menschenwehs Blatt für Blatt ans Herz greift. Allerdings bleibt die Holzschnitt-Übersetzung summarisch und ein wenig grell neben der aufklagenden Zartheit der Vorzeichnungen. Daneben ist Schmidt-Rottluff, Meid, O. H. Engel, Dettmann, Barlach, Kolbe und nicht zuletzt Liebermann etwas mehr Raum zugestanden. Die wenig belangvolle Erscheinung der verstorbenen Hedwig Weiß besetzt mit schlaffen, unerheblichen Wassermalereien zwei Wände. Von Oberländer jedoch, dem deutsch-spätbiedermeierlichen Vorfahren des amerikanischen Groteskfilms, bekommt man niemals genug. Da gibt es z. B. eine „Zylinderkonfusion“, bei der in der Eile die Stadtväter mit vertauschten und dementsprechend sitzenden Angströhren vor dem Herrn General erscheinen, — einen „Konzertbildhauer, dessen Meißel so berserkert, daß die Leute unter die Bänke flüchten müssen, um von dorther mittels Operngucker den Fortgang der Arbeit zu bestaunen und wohlwollend zu applaudieren, — chaplinwürdige Erfindungen, redlich und flott hingezeichnet, zur Freude noch blasiertester Nachwelt. — Lithographierte Ansichten spanischer Städte zeigen E. R. Weiß von einer neuen Seite, ohne eben zu bestürzen; F. Meseck paßt sich einem chinesischen Märchen, bis auf die Größe seiner Figuren, gut an; mit famosen, groß und vibrierend umrissenen Porträts (Bode, der Mime Jannings) holt sich Rudolf Großmann einen Spezialerfolg. Die nichts beschönigende Wahrheitskraft des Otto Dix steigert die brutale Prosa ihrer Schilderung durch eine Mächtigkeit der Konturen und Wölbungen, daß die nackten Garderobefrauen zu Inkarnationen eines dämonischen Geschicks erschwellen. Feigl, Freymuth, Kleinschmidt, Seewald erscheinen in günstigem Licht. Breit und ruhig angelegte Holzschnitte zeigt Oskar Gawell, mit einer gewissen Unmittelbarkeit der Phantasie und des Idioms stellt, den primitiven deutschen Schneidern verwandt, Georg Netzband das Inferno dar. Die Akademie hat, infolge der Eigenart dieses Instituts, immer einige überlebte, ja unmöglich gewordene Leute am Bein. So kann vor Ph. Francks Amazonen und E. M. Geygers lächerlichen Allegorien nur das Zeichen der Mitgliedschaft nachsichtig stimmen. Wie manche Andern jedoch hereingeschlüpft sind, das bleibt befremdlich genug. Und auch die E. Büttner, B. Krauskopf, P. Kuhfuß sollte man uns an dieser Stelle besser erlassen. Neben einigen Illustratoren geringeren Kalibers (Oesterle, Hasler) gibt sich Klaus Richter ganz apart und erfinderisch. Vor allem aber erregt Eddy Smith die Aufmerksamkeit durch grausige Sujets, die in bizarrer Akribie und miniaturistischer Haarfeinheit gestochen und ausgetuscht sind. Aus einer „schwarzen Mappe“ sieht man da etwa die Vulgarität der Dirne, das fürchterlich kariöse Gesicht des „Letzten“, die Chimäre einer „Eutermaus“ aufspuken. „Der Mörder mit der Taube“ packt über dem Effekt des Kontrastes und der exaltierten Mikroskopie der Mache hinaus durch eine jedenfalls nicht alltägliche, bohrende Hartnäckigkeit der Realisierung.

Die Ausstellung ist in keiner Hinsicht monoton. Aquarell und Pastell unterbricht häufig das Schwarzweiß, dazu treten Kleinplastiken. Igor v. Jakimow ist sehr geschickt, aber ohne Gebundenheiten und Zwänge, daher uneinheitlich, manchmal glatt, ja banal. Die feine Haltung eines „geblendeten Knaben“ wirkt als Zufallstreffer. Totila Alberts Büsten haben über

ihrer Sicherheit der plastischen Form diesmal nicht die geistige Individualität eingebüßt. Auch Lederer, in einem arrogant-dekorativen Fruchtbarkeitsmonument fatal, formt Autoritätsgesichter stark aus. Edzards Hand ist zartspürig und gewährt Köpfen die Schmalheit des spirituellen Ausdrucks. Während Renée Sintenis ins Kleckſige verfällt, zeigt Emmy Roeder einige gut geschlossene, wennschon noch etwas schwülstige Gruppen, gewährt Milly Steger reine Freude durch einige anmutige Mädchenfiguren in Terrakotta. Die Plastik zeigt im ganzen abermals keinen besonderen Entwicklungsehrgeiz, mischt sich aber in solcher Neutralität um so angenehmer zwischen die Blätter und rundet wohltuend den Eindruck dieser eben dem allgemeineren Publikum zugedachten, als geschlossene Darbietung auftretenden Ausstellung.

* * *

Justi, so viel wie leichtfertig geschmält, geht jedenfalls nicht von seinem oft genug als ernsthaft erwiesenen Vorhaben ab, im Kronprinzenpalais-Museum ein auf Mumien eingestelltes, scheu einher schleichendes Publikum ganz unversehens mit lebendigster, jüngster, hart verdaulicher Kunst zu konfrontieren. Indem er zwischen die Bestände ambulante Kollektionen schaltet, dem Aktuellsten mitten unter würdigen Sälen ein Podium improvisiert, hält er seine Sammlung ausgezeichnet im Fluß und ihrem Sinne nahe. Und trotz aller erleichternden Vorarbeit der Kunstpublizistik bleibt es doch sein Verdienst, das wir nicht so bald vergessen wollen, mit kouragiertem Griff einen Felixmüller, den kompromißlosesten, schroffen Gestalter proletarischer Existenz, für so erlauchten Ort gewählt und mit einigen Tuschzeichnungen und Aquarellen ausgestellt zu haben. Es sind Darstellungen aus Fronbezirken, von desperaten, bellenden, schartigen Menschen der Zeche. Da ist keine genrehafte Retouche, kein Armeleute-Realismus, — aber auch keine manifestierende Aufdonnerung. In der krassen Schwärze, dem barschen Strich der Zeichnung derselbe drohende, aber leidschwere Ausdruck wie in den knirschenden Zügen und geeckten Gebärden der Menschen. Nicht nur in Liebespaaren schreit triebwilde Sehnsucht gegen die rasselnde Öde ringsher an, — in allen diesen breiten Schultern sträubt sich dumpf und verzweifelt der Mensch gegen Last und Finsternis. Die Figuren sind nicht pittoresk gesehen, sondern pathetisch. In jedem Mund lauert ein Fletschen, Augen sind wie ersticktes Licht, Schritte ein Wanken ohne Trost. Man spürt unter mürrisch verzerrten Grimassen, frostiger Geducktheit, ruppiger Reckung stets das trotzige Leid der getretenen Seele. Aber das Pathos Felixmüllers ist, wenigstens in seinen letzteren Arbeiten, ohne Sentimentalität wie ohne Bombast. Auch über die Farbe hat er Macht, so daß gerade die Aquarelle „Zeche im Schnee" und „Invalider Häuer" unbedingt überzeugen, erschüttern. Felixmüller setzt den früheren Meidner fort, indem er im Sinne eines Künstlers wie Dix zu veristischer Schärfe erhärtet. Er gehört zu den markantesten Potenzen der Gegenwart. Willi Wolfradt.

Wien

Im Österreichischen Museum ist eine Ausstellung modernen österreichischen Kunsthandwerks mit einer Gedächtnisausstellung für Dagobert Peche verbunden. Wie sehr die Persönlichkeit dieses Frühverstorbenen auch noch das heutige österreichische Kunsthandwerk bestimmt, wird hier deutlich. Aus den ausgestellten Arbeiten, vor allem aber aus seinen, einen ganzen Raum füllenden Entwürfen spricht der sensible Geschmack, mit dem er jedes Material aus dessen Bedingungen heraus in das seiner Hand eigene Lineament zwang. Dem besonders in der Wiener Werkstätte kultivierten Peche-Stil gegenüber ist unter den jüngeren Kräften eine mehr puritanische, ebenfalls streng von den Materialbedingungen ausgehende, aber mehr an volkstümliche Einfachheit anlehnende Art festzustellen, wie sie vor allem in den Geräten und Entwürfen Prof. Lichtblaus zum Ausdruck kommt. Für den Wiener Geschmack mag hier freilich manches zu trocken wirken. Um so mehr ist es aber zu begrüßen, daß die seit kurzem in Wien tätige Persönlichkeit Prof. Peter Behrens mit seinem „Studienraum eines Universalgelehrten" seine zweckstrenge nördliche Klassik mit barockem Kraftausdruck zu verschmelzen, und so den belebenden Antrieb seines Schaffens in sein persönliches Erleben des österreichischen Bodens zu kleiden sucht. Als seine bodenständig wienerische Ergänzung, insofern das geschmacklich Anmutende in die Strenge internationaler Werkmäßigkeit gebunden wird, bleibt Prof. J. Hoffmann (mit einem schönen, getäfelten Ruheraum) immer noch führend. H. G.

Wiesbaden

Das Wiesbadener Kunstleben ist um einen wertvollen Typus bereichert worden: ein Ausstellungsunternehmen, das, im Gegensatz zu dem „Kunstsalon" aussterbenden Stiles, die Begriffe Kunst und Salon zusammenbringt. Herr v. Gandenberger, Mitinhaber der „Bücherstube am Museum", stellt zum Zweck dauernder Ausstellungen seine Privaträume zur Verfügung, verbunden mit geselligen Zusammenkünften, Teeabenden mit kunstästhetischen und musikalischen Vorträgen. Die Kunstobjekte werden nicht ausstellungsmäßig gezeigt, sondern sind dem Wohncharakter eingegliedert. Ein wesentlicher Abstand also auch von dem „Musterzimmer", das auf die gröberen Effektmittel des Verkaufsraumes angewiesen ist und sich von dem wirk-

lich bewohnten Raum immer unterscheidet! Der Eröffnungsabend vereinigte in den schönen Räumen eine glänzende Gesellschaft. Man sah sehr schöne Kompositionen von Hergarten, der den seelischen Ausdruck stark ins Konstruktive legt, eigenartig fesselnd akzentuierte Landschaften von E. Heiland-Gemmel, und den vom französischen Impressionismus ausgehenden Delaforgue, der mit seinem geschmeidigen, aufgelockerten Vortrag ausgezeichnete Wirkungen erzielt. Ferner gewählte Graphik und Zeichnungen. Die primitive Exotik von Janthur, eine wundervolle Skizze von Klinger. Barlach, Kokoschka. Man darf gespannt sein, ob sich der neue Kunstsalon eine führende Stellung erringt. Der Zeitpunkt ist ohne Zweifel glücklich gewählt; denn das Geistesleben Wiesbadens, durch die Qual der politischen Zustände zu engerem Zusammenschluß genötigt, drängt heute nach Sammelpunkten.

Der nassauische Kunstverein bringt diesmal etliche Delikatessen. Lithographien von Otto Dix. Höhepunkte des satirischen Porträts, wo das Nachgehen einer Linie zum unausschöpflichen Genuß wird. Das ist doch wieder einmal einer, der uns befreit aufatmen läßt! Dann Gleichmann, gleich bewunderungswürdig in der Farbenroutine eines weiblichen Bildnisses, wie in den von der Dämonie der Macbethhexen erfüllten Meerkatzen. Dann Kandinsky mit seinen strengen Formabstraktionen, Nolde, diesmal maurische Architektur zeigend, groß und voll gehaltenem Pathos, Heckel, sehr einfach und schön, Feininger voll zart nervösem Reiz, Pechstein, drastisch real.

Endlich — die Verkehrsverhältnisse erzwingen Annäherung — eine Mainzer Gruppe, bei der leider Best und Ziegler fehlen. Durchweg ältere Schule. Müller-Tenkhoff wirkt hier mit seinen lichtdurchtränkten Schneelandschaften am stärksten. Heydt, Gebürsch, Seck-Carten stehen im Ringen nach einem großzügigeren Stil. Panitz erweist sich in den Radierungen als ein trefflicher und vornehmer Landschafter, in manchem vom Geist Halms angeregt.

Stark sympathisch berührt eine Kollektion von Meta Speier-München, italienische Landschaften von Farbenfreude und Lebenswärme durchpulst. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Unser verehrter Mitarbeiter, Prof. Dr. E. Minde-Pouet, hat das Amt als Direktor der Deutschen Bücherei niedergelegt, um sich fortan ausschließlich privaten wissenschaftlichen Studien zu widmen. Die Deutsche Bücherei verliert mit Minde-Pouet einen Organisator, für den es sobald keinen Ersatz geben dürfte. — Dem Privatdozenten an der Wiener Universität, Dr. H Glück, wurde der Titel eines außerordentlichen Professors verliehen.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Köln

Am 13. und 14. November versteigert Math. Lempertz eine umfangreiche Bildersammlung in rheinischem altadligen Besitz: Werke niederländischer und deutscher Malerschulen des 17. und 18. Jahrhunderts sowie neuzeitliche Bilder Düsseldorfer, Münchner und Berliner Künstler. Besonders gut vertreten ist das deutsche 18. Jahrhundert mit einer Reihe kleinformatiger Kabinettbilder, vielfachunter niederländischem und italienischem Einfluß. Namen wie Chr. W. E. Dietrich, J. G. Trautmann, J. F. Beich, Franz Hochecker, J. C. Brand, J. H. Tischbein, Karl Kuntz dürften diesen Teil der Sammlung am meisten charakterisieren. Des weiteren nennt der illustrierte Katalog Werke von: Math. van Helmont, Dirk Maß, Jod. de Momper, Gillis Congnet, P. Gysels, Joh. Lingelbach, A. Elsheimer; unter den neuzeitlichen Künstlern Bilder von Lovis Corinth, Wilh. Trübner, W. Simmler, Friedr. von Schennis, Hugo Mühlig, H. Rüdisühli, H. Seeger, A. Jamat, O. Achenbach, H. Hermanns, Max Pechstein, H. Liesegang u. a. — Als zweiten Teil bringt der Katalog eine reichhaltige Kollektion rheinisch-westfälischer Städteansichten vom 16. bis 19. Jahrhundert sowie ältere Graphik, Miniaturen Handzeichnungen usw. — Der Katalog kann von der Versteigerungsfirma für 1 Goldmark bezogen werden.

Leipzig

Bei F. A. Brockhaus wird vom 13.—15. November eine baltische Schloßbibliothek versteigert Sie enthält ausschließlich ältere Werke, neben Zeitschriften, Sammelwerken, alten und illustrierten Drucken, viel ausländische Literatur, französische, englische, italienische, spanische und russische. Die Abteilung Kunst zählt rund 100 Werke auf, darunter viele illustrierte über einzelne Künstler, die Vasari-Ausgabe von 1828—30, Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, Köln 1876 usw. — Schätzungsliste in Goldmark. -s-

Stattgehabte Versteigerungen

Hannover

Das schon seit längerer Zeit bekannte Kunstversteigerungshaus von der Porten & Sohn, die einzige Firma der Stadt, die Kunstauktionen in größerem Stile veranstaltet, veranstaltete Mitte Oktober eine Versteigerung, die künstlerisch und finanziell ein recht gutes Ergebnis hatte. Die Preise waren, wenigstens rein ziffernmäßig, recht ansehnlich; unter einer Milliarde ging kaum etwas fort, ein Beweis, daß auch

das Publikum der Provinz sich an hohe Preise gewöhnt hat. Der Hauptwert der Auktion lag in der Sammlung älterer Stiche, von denen sehr schöne Exemplare, zum Teil in altem Originalrahmen, besonders englische Schabkunstblätter und französische Crayon- und Rötelstiche vorhanden waren. Für zwei entzückende farbige Demarteaus, Morgen und Abend, allerdings ohne Rand, gab man 12 Milliarden, für zwei feine Ligers nach Huet, gleichfalls etwas beschnitten, zahlte man 11 Milliarden. Eine Kinderszene in Rötel von Ryland Wynne brachte 8,5 Milliarden, Strange, Venus und Adonis, 5,5 Milliarden, Delaunay, Mutterglück nach Fragonard, erzielte 29 Milliarden; die übrigen Schabkunstblätter gingen zu dem Preise von 7—10 Milliarden fort. Recht gute Preise wurden auch für Porzellan gezahlt, so für Tassen — Meißen, Fürstenberg und Berlin — 2—4 Milliarden; dieselben Preise wurden für geschliffene Überfanggläser der Biedermeierzeit angelegt. Auch Möbel aus dieser Zeit gingen schnell fort. Schränke erreichten leicht 30—40 Milliarden und mehr, für eine sehr kostbare Vitrine wurden sogar 100 Milliarden geboten. Eine wundervolle Koffertruhe, aus dem 18. Jahrhundert, eingelegte Arbeit mit starken Messingbeschlägen erreichte 65 Milliarden. Ein Empire-Tischchen, feine Intarsia-Arbeit, erreichte 22 Milliarden. Bei gewissen Stücken scheint das Material eine ausschlaggebende Rolle gespielt zu haben, denn nur so lassen sich die hohen Beträge für Zinnsachen (eine Terrine wurde auf 60 Milliarden, eine Kanne auf 40 Milliarden getrieben, und für vier chinesische Bronzegefäße gab man 70 Milliarden) erklären. Jedenfalls beweist das Gesamtergebnis, daß Hannover jetzt auch als Versteigerungsstadt anfängt eine gewisse Rolle zu spielen. Die Firma von der Porten & Sohn beabsichtigt, in jedem Monat eine größere Kunstauktion zu veranstalten, die nächste wird Anfang November stattfinden. -W.-

Zwei neue Sonderhefte des Cicerone

Das in Vorbereitung befindliche Heft 22 dieser Zeitschrift wird als zweites Ostasien-Heft (unter Leitung von Prof. Ernst Grosse-Freiburg) ausgegeben werden. Heft 23 soll dagegen wieder als Keramik-Sonderheft (unter Leitung von Museumsdirektor Sauerland-Hamburg) mit vielseitigstem Inhalt erscheinen. Beide Hefte bedeuten Tatsachen von größtem internationalen Belang. B.

Neue Kataloge

Antiquariat am Lützowplatz, Berlin. Jean Paul. Katalog einer Sammlung seiner Werke und der Schriften über ihn. 268 Nrn. Ausgezeichneter Katalog, der später ausführlich besprochen werden soll.

Hermann Aupperle, Schwäb. Gemünd, Kirchengeschichte und Theologie. 504 Nrn. Enthält manche Seltenheiten zu relativ niedrigen Preisen.

Bulletin périodique des livres nouveaux. Édité par Librairie. Stock, Delamain, Boutelleau & Cie., Paris, rue St. Honoré Nr. 155.

Friedrich Cohen, Bonn, Antiquariatskatalog 131: Luxusdrucke (schöne Einbände, neuere Typenkunst, Drucke berühmter Pressen). 445 Nrn.

Gustav Fock, Leipzig, Anzeiger Nr. 144. 36 S.

Oskar Gerschel, Stuttgart, Antiquariatskat. Nr. 101: Kunst, Kunstgeschichte, illustrierte Werke. 1326 Nrn.

Oscar Gerschel's Buchhandlung u. Antiquariat G. m. b. H., Stuttgart. Der Bücherkasten. Jahrg. IX. Nr. 6. 260 Nrn.

Rheinischer Antiquarius Nr. 11. Auswahl wertvoller und seltener Bücher aus Kunst und Wissenschaft. Wissenschaftliches Antiquariat und Verlagshandlung Creutzer, G. m. b. H., Köln, Hohenstaufenring 42. Rod.

Erscheinungstermin

Heft **22**	22. November
„ **23**	6. Dezember
„ **24**	20. Dezember

Redaktionsschluß

Heft **22**	15. November
„ **23**	29. November
„ **24**	13. Dezember

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Post Rottach a. Tegernsee.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Ou. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Kunstsammlungen in Tokyo

Von *ERNST GROSSE*

Durch die Katastrophe am 1. September hat das japanische Volk und mit ihm die ganze Menschheit einen Verlust erlitten, der in Europa bisher nur wenigen zum Bewußtsein gekommen zu sein scheint, später aber vielleicht länger und bitterer empfunden werden wird als der Verlust an Menschen, den man zunächst begreiflicherweise am meisten beklagt. Das Erdbeben mit seinem Gefolge, Flut und Brand, hat aller Wahrscheinlichkeit nach einen großen Teil der japanischen, chinesischen und koreanischen Kunstschätze vernichtet, die den kostbarsten und unersetzlichsten Besitz Japans bildeten. Freilich haben weder Tokyo noch der ganz moderne Hafen- und Handelsplatz Yokohama zu den großen Werkstätten der Kunst gehört wie die alten Hauptstädte des Reiches. Die Tempel und Paläste Tokyos, das nur wenig mehr als 300 Jahre alt ist, stehen an künstlerischer Bedeutung weit hinter den wundervollen alten Bauwerken Naras und Kyotos zurück. Selbst die besten, die von den Fremden angestaunten Grabtempel der Tokugawa Shogune in den Hainen von Uéno und Shiba zeigen wie die ähnlichen, noch berühmteren in Nikko, mit ihrer etwas aufdringlichen, bunten Pracht nur den Spätherbst der buddhistischen Architektur. Aber wenn Tokyo auch nicht eben viele und große eigene, bodenständige Kunstwerke aufzuweisen vermochte, so hatte es dafür als der Sitz der kaiserlichen Regierung und der Wohnort der vornehmsten und reichsten Familien aus allen Teilen des Landes eine wahrhaft ungeheure Menge der wertvollsten Dinge zusammengezogen. In Tokyo war der japanische Kunstbesitz zentralisiert wie es der französische in Paris ist. Für die meisten Bewohner und Besucher der Stadt war von diesen Reichtümern allerdings nur das sichtbar, was dauernd oder zeitweilig in dem Kaiserlichen Museum im Uéno-Parke zur Schau stand. Dieses Museum ist nach den Berichten der Zeitungen eingestürzt. Um das Gebäude ist es nicht schade. Dem älteren Teile, der nach dem Entwurfe des amerikanischen Architekten Conder in sogenanntem orientalischem Stile aus rotem Backstein aufgeführt war, kann man weder Schönheit noch Zweckmäßigkeit nachrühmen, — und der neuere, eine Stiftung zur Hochzeit des damaligen Kronprinzen, stellte ein ziemlich vollständiges Kompendium der Fehler dar, die der Museumsbaukunst gelungen sind. Aber der Kern war besser als die Schale. Vor allem enthielt das Uéno-Museum die größte und beste öffentliche Sammlung von Werken der japanischen Gerätekünste, die in den Museen von Kyoto und Nara nur unzulänglich vertreten waren. Nur hier konnte der Freund der japanischen Keramik, dem die Privatsammlungen nicht offen standen, eine einigermaßen umfassende Anschauung dieser eigentümlichsten Kunst des fernen Ostens gewinnen, die sich in Japan allein aus einem Kunstgewerbe zu einer Kunst im höchsten Sinne des Wortes entwickelt hat. Von den großen Töpfern der Tokugawaperiode, Ninsei, Koyetsu, Kenzan und ihren Nachfolgern sah man ganz vortreffliche Arbeiten, die zum Teile durch Abbildungen auch im Auslande bekannt geworden sind; und in nicht minder gut gewählten Werken lernte man die schlichtere aber vornehmere Art der älteren Meister kennen, welche die klassischen Gefäße für das Chanoyu, die Teezeremonie, geschaffen haben. — Noch reicher war die Abteilung der Lacke, die nicht nur viele japanische Stücke höchsten Ranges, sondern auch ausgezeichnete alte chinesische besaß; besonders die prächtigen Farbenlacke der Mingperiode, die in Europa noch kaum bekannt sind, habe ich nirgends in solcher Zahl und Güte gefunden. Plastik und Malerei traten im Uéno-Museum zwar nicht ganz so überwältigend auf wie in Nara und Kyoto, aber immer noch imponierend genug. Unter den plastischen Werken sah man eine Auslese jener ältesten buddhistischen Bronzefiguren, die aus der Schatzkammer des Horiujiklosters in den Besitz des kaiserlichen Haushaltes übergegangen

waren, für den Kunsthistoriker überaus wertvolle Denkmäler, die nun wohl zerschmettert unter den Trümmern des unglücklichen Backsteinbaues liegen. Das gleiche Schicksal wird die schöne Holzstatue der Glücksgöttin Sri aus der Fujiwaraperiode getroffen haben, der sieben Jahrhunderte nichts von ihrer märchenhaften Anmut hatten nehmen können. Und was mag noch von der Sammlung alter Nōmasken übrig sein, der besten öffentlichen, die Japan besaß? — Die Gemälde, die im Museum in wechselnder Folge ausgestellt wurden, waren nur zum kleineren Teile sein Eigentum; die meisten kamen als Leihgaben aus Klöstern und Privathäusern. Immerhin war der Bilderschatz des Museums keineswegs unbedeutend: er enthielt z. B. unter manchen anderen Meisterwerken die unvergleichliche Habokulandschaft, die der große Sesshū (1420—1507) für seinen Schüler Sōyen gemalt hat. Aber so Vieles und Schönes mit dem Kaiserlichen Museum zugrunde gegangen sein mag, dieser Verlust erscheint mir kaum der Rede wert, wenn ich an die Privatsammlungen denke, welche die dämonische Wut der Elemente wahrscheinlich verschlungen hat. Denn weitaus der größte Teil des Kunstbesitzes der japanischen Hauptstadt war in ihren Adelspalästen und Bürgerhäusern geborgen, ein fast unermeßlicher Reichtum, von dem sich nur der eine annähernde Vorstellung zu bilden vermag, der ihn wie ich Jahre lang durchforscht hat, ohne ihn erschöpfen zu können.

Da sind zuerst die Schätze der alten Daimyofamilien, die beinahe alle, nach dem Sturze der Tokugawaregierung ihre Residenzen in ihren ehemaligen Herrschaften verlassen hatten und mit ihrer kostbarsten Habe nach Tokyo gezogen waren. Diese Schätze sind meist keine Kunstsammlungen im modernen Sinne des Wortes, sondern vielmehr Ansammlungen von Kunstwerken aller Art, wie sie sich in einem fürstlichen Haushalte mit der Zeit gleichsam von selbst bilden. Nicht selten aber hat sich doch auch der eine oder andere hohe Herr, der Mode oder dem eigenen Triebe folgend, auf wirkliches Sammeln verlegt und wenn solche vornehmen Liebhaber dabei von eigener oder fremder Kennerschaft geleitet waren, so haben sie mit ihren mächtigen Mitteln die herrlichsten Dinge erworben. In den Yashiki des feudalen Hochadels in Tokyo habe ich viele der edelsten Werke der alten chinesischen Malerei gesehen, wie die wunderbaren Tuschbilder von Muhsi, Liang Kai und Ying Yü chien (13. Jahrh.) bei Matsudaira, Sakai, Akimoto, die Genre-, Tier- und Blumenstücke der Sung- und Mingzeit bei Kuroda und Hosokawa, — in noch größerer Zahl die Blüten der japanischen, wie die Meisterwerke der alten nationalen Schule, die E-maki der Kamakuraperiode bei Sakai, Akimoto und Hachisuka, die gewaltigen Landschaftskompositionen von Sesshū bei Mori und Kuroda, seinen Dharma bei Satakė, der auch die schönste Landschaft des genialen Sesson besaß, — und daneben, fast überall, die erlesensten Erzeugnisse ostasiatischer Gerätekunst, köstliche chinesische, koreanische und japanische Töpferarbeiten, prächtige Lacke, die edelsten Schwertklingen und Schwertzierate, märchenhafte Gewebe aus Japan, China, Indien und Persien.

Während der letzten Jahrzehnte ist das alte stolze Kunsterbe der Daimyogeschlechter allerdings immer mehr überwuchert und teilweise aufgesogen worden von den Sammlungen der neuen, nach der Revolution zu Macht und Reichtum gelangten Männer. In Japan gilt das Kunstsammeln fast für eine Pflicht reicher Leute; und gerade Emporkömmlinge pflegen sie bereitwillig zu erfüllen, weil sie sich auf diese Weise am bequemsten einen gewissen Nimbus von Vornehmheit und Bildung erwerben, den man auch noch in dem modernen Japan schätzt. Und so entspann sich denn unter den Mitgliedern des neuen Geld- und Amts-Adels ein leidenschaftlicher Wettbewerb um den Besitz alter, womöglich berühmter Kunstwerke, der in verhältnismäßig kurzer Zeit unzählige Sammlungen geschaffen hat, manche darunter von einem solchen Umfange, daß sie wohl nur in Amerika ihresgleichen haben. Indessen imponieren diese Sammlungen nicht etwa nur durch ihre Masse, sondern in der Regel auch durch ihre Güte. Denn wenn ihre Schöpfer und Besitzer auch nicht alle große Kenner sind, so sind viele

doch ehrliche Freunde der Kunst, und die meisten waren klug genug, um sich von Sachverständigen beraten zu lassen. Der Fürst Inoué, einer der Begründer des neuen Japan, der übrigens ein recht guter Chajin, d. h. Kunstkenner war, hat eine Bildergalerie aufgebaut, die den Vergleich mit den besten alten wahrlich nicht zu scheuen braucht. Im Palais des Großfinanziers Baron Iwasaki bewunderte man neben prachtvollen Kompositionen der großen dekorativen Meister Sotatsu und Korin erhabenste Werke der alten chinesischen Tuschmalerei wie den Rakhan mit der Schlange von Muhsi und zwei Juwelen der Landschaftskunst des Hsia Kuei. Unter der gewaltigen Menge von Kunstwerken, die ein anderer Finanzmann, Akaboshi, hinterlassen hatte, habe ich kaum ein einziges unbedeutendes Stück gesehen. Masuda, der Direktor der Mitsui-Bank, besaß in seinem Landhause einen Kunstschatz, mit dem er mehr als ein Museum reichlich hätte ausstatten können, darunter das schönste buddhistische Gemälde, das aus dem 9. Jahrhundert übriggeblieben ist und die unvergleichlichen Höllenbilder des Mitsunaga. Und mit tiefer Trauer erinnere ich mich an die herrlichen Dinge, die ich in der gastlichen Villa des Herrn Hara auf den Strandhügeln bei Yokohama genießen durfte und die nun mit dem ganzen Hause des liebenswürdigen Mannes von der Sturmflut fortgerissen sind.

Diese riesigen Sammlungen und eine unübersehbare Schar von kleineren, die zu derselben Zeit entstanden waren, hatten die in den Provinzen zerstreuten klösterlichen und fürstlichen Kunstschätze in einem solchen Maße aufgesogen, daß schon vor dem Kriege sicherlich der größte Teil des beweglichen japanischen Kunstbesitzes in Tokyo und seiner nächsten Umgebung vereint war: Es hat nicht an Männern gefehlt, die in dieser Zusammenhäufung der nationalen Schätze an einem durch Erdbeben und Feuersbrünste beständig bedrohten Orte eine schwere Gefahr sahen. Ihre Befürchtungen sind nur allzusehr gerechtfertigt worden. Wir wissen freilich noch nicht genau und werden es vielleicht auch nie erfahren, wie viele Kunstwerke am 1. September zu Staub und Asche geworden sind. Denn es ist nicht japanischer Brauch, Not und Schmerz vor Fremden zu offenbaren. Man hat bisher nur von dem Untergange der Sammlung Hara gehört, aber man darf sich deshalb ganz gewiß nicht der Hoffnung hingeben, daß dieser Verlust der einzige große oder nennenswerte gewesen sei. Ich denke mit besonderer Sorge an die Schätze der Häuser Iwasaki, Masuda und Mori, die sämtlich in der Nähe des Meeres lagen und in einer Gegend, die durch Flut und Erdrutsch sehr schwer gelitten zu haben scheint. Und wie viel von dem, was dem Beben und der Flut entgangen ist, wird der Flamme zum Opfer gefallen sein! Allerdings ist anzunehmen, daß sich die meisten Kunstwerke — dank der guten alten japanischen Sitte, in den Wohnräumen jeweils nur einige Stücke zur Schau zu stellen, — zur Zeit der Katastrophe nicht in den leicht brennbaren Häusern befunden haben, sondern in den Kura, den Speichern, deren dicke Lehmwände für feuerfest galten. Aber diese Kura gewähren leider durchaus nicht unbedingten Schutz gegen die zerstörende Macht des Feuers; denn falls die Hitze sehr hoch steigt und lange andauert, so findet man recht oft den Inhalt eines solchen Kura, auch wenn Wände und Dach unversehrt sind, verkohlt vor, — und alle Berichte stimmen darin überein, daß die Feuersbrunst, die dem Erdbeben folgte, von einer ganz unerhörten Heftigkeit gewesen ist. Man muß also darauf gefaßt sein, daß in Tokyo sehr Vieles und Bedeutendes vernichtet worden ist und man darf sich auch nicht darüber täuschen, daß die vernichteten Kunstwerke — sowohl die chinesischen wie die japanischen — unersetzlich sind. Daß in China Dinge erhalten sein sollten, welche die durch das japanische Erdbeben gerissenen Lücken auszufüllen vermöchten, ist einstweilen zum mindesten unwahrscheinlich. Und die gegenwärtige japanische Kunst sieht nicht danach aus, als ob sie die Welt für die verlorenen Werke ihrer alten Meister entschädigen könnte. Sie ist in der Tat schwächlich und unsicher. Freilich ist sie es nicht nur durch eigene Schuld, sondern zu nicht geringem Teile infolge ihrer Belastung durch ein überreiches Erbe. Die mächtigen Werke der

Vorfahren sind für die Nachkommen verhängnisvoll geworden; die Autorität ihrer majestätischen Vollendung hat den Mut und die Kraft zu neuem selbständigem Schaffen gelähmt. Japan, das man mit Recht ein „Museum der ostasiatischen Kunst" genannt hat, war zu voll von alten Meisterwerken. Sein Kunstwesen glich einem alten, sorgfältig geschonten Hochwalde, in dessen feierlichem, tiefem Schatten sich kein junger Aufwuchs zu erheben vermag. Die Katastrophe vom 1. September hat diesen stolzen Hochwald gelichtet und sie hat dadurch vielleicht Raum, Luft und Licht für die Entwicklung der neuen Kunst geschaffen, die den Japanern bisher gefehlt hat und die sie brauchen. Ein junges Geschlecht kann sich nicht nur mit alter Kunst begnügen, auch wenn die Werke der Vergangenheit denen, die es selbst hervorzubringen vermöchte, ästhetisch weit überlegen sein sollten; denn die Kunst dient nicht nur dem ästhetischen Genusse, sondern sie ist ein überaus wichtiges soziales Organ als ein Mittel der Entladung, der Mitteilung und der Erregung; und deshalb muß sich jedes neue Geschlecht eine neue Kunst schaffen, die seinen besonderen Lebensbedingungen und Lebensbedürfnissen entspricht. Man hat gesagt, daß die Kunstwerke, die ein Volk hervorbringe und hinterlasse, der eigentliche Zweck seines Lebens seien. Ich glaube eher, daß umgekehrt alle Kunst nur ein Mittel zum Leben sei, und da es immer der Zweck ist, der die Mittel hervorbringt, so wollen wir hoffen, daß der starke Lebenswille des japanischen Volkes aus den Ruinen von Tokyo eine neue Kunst aufblühen lassen wird.

Vergleichende Studien zur Malerei Japans und Chinas

Von WILLIAM COHN | Mit fünfzehn Abbildungen auf acht Tafeln

1.

Daß die japanische Kunst des 7. Jahrhunderts nur ein festländischer Ableger ist, beweisen schon die Angaben in den verschiedenen literarischen Quellen[1]. Aber auch die ganze geistige Lage macht es wahrscheinlich. Ein eben noch schrift- und kunstloses Volk sucht mit allen Kräften der Segnungen einer hohen Kultur teilhaftig zu werden. Die Malereien und Skulpturen der Frühzeit Japans stammen zumeist von der Hand eingewanderter Meister. An einen Vergleich der Kunst hüben und drüben darf man überhaupt noch nicht denken. Wie kärglich wenig von der gleichzeitigen oder eben vergangenen Kunst Chinas[2] oder gar Koreas ist auf uns gekommen! Verschwunden sind anscheinend alle größeren Holz-, Kanshitsu-[3] und Bronzeskulpturen, die die wichtigsten Tempel in den Hauptstädten[4] zierten, erhalten haben sich nur wenige Kleinbronzen, sonst allein Höhlenskulpturen und Grabsteine. Sie erschöpfen sicherlich nicht nach Art und Artung die Möglichkeiten der Zeit. Auch wenn die zahlreicheren Werke, die sich in Japan befinden, unbekannte Züge zeigten, so besagte das wenig. In Wirklichkeit gehen sie jedoch fast restlos in dem festländischen Material auf. Daß sie es an Kunstwert oft übertreffen, ist nur Zufall. Wo in China sich meist Handwerksmäßiges und dies noch zum Teil in Gegenden fern vom Brennpunkt der Kultur erhalten hat, vermag Japan eine Reihe von Kultstücken seiner ältesten und berühmtesten Tempel aufzuweisen. Über die Malerei hüben und drüben in dieser Frühzeit etwas Entscheidendes aussagen oder gar auf Einzelheiten eingehen zu wollen, erscheint noch aussichtsloser. Hier versagt Festland und Inselreich in gleicher Weise.

[1] Vergleiche vor allem H. Haas, Annalen des japanischen Buddhismus. M. D. G. N. V. Ostasiens. Tokyō 1908. passim.

[2] Es kommt die Kunst der Nord-Wei (386—535) und Liang-Dynastie (502—57), der ersten Blüteperioden des chinesischen Buddhismus, in Frage.

[3] Eine Lacktechnik.

[4] Vor allem Ping-cheng, Lo-yang und Nanking.

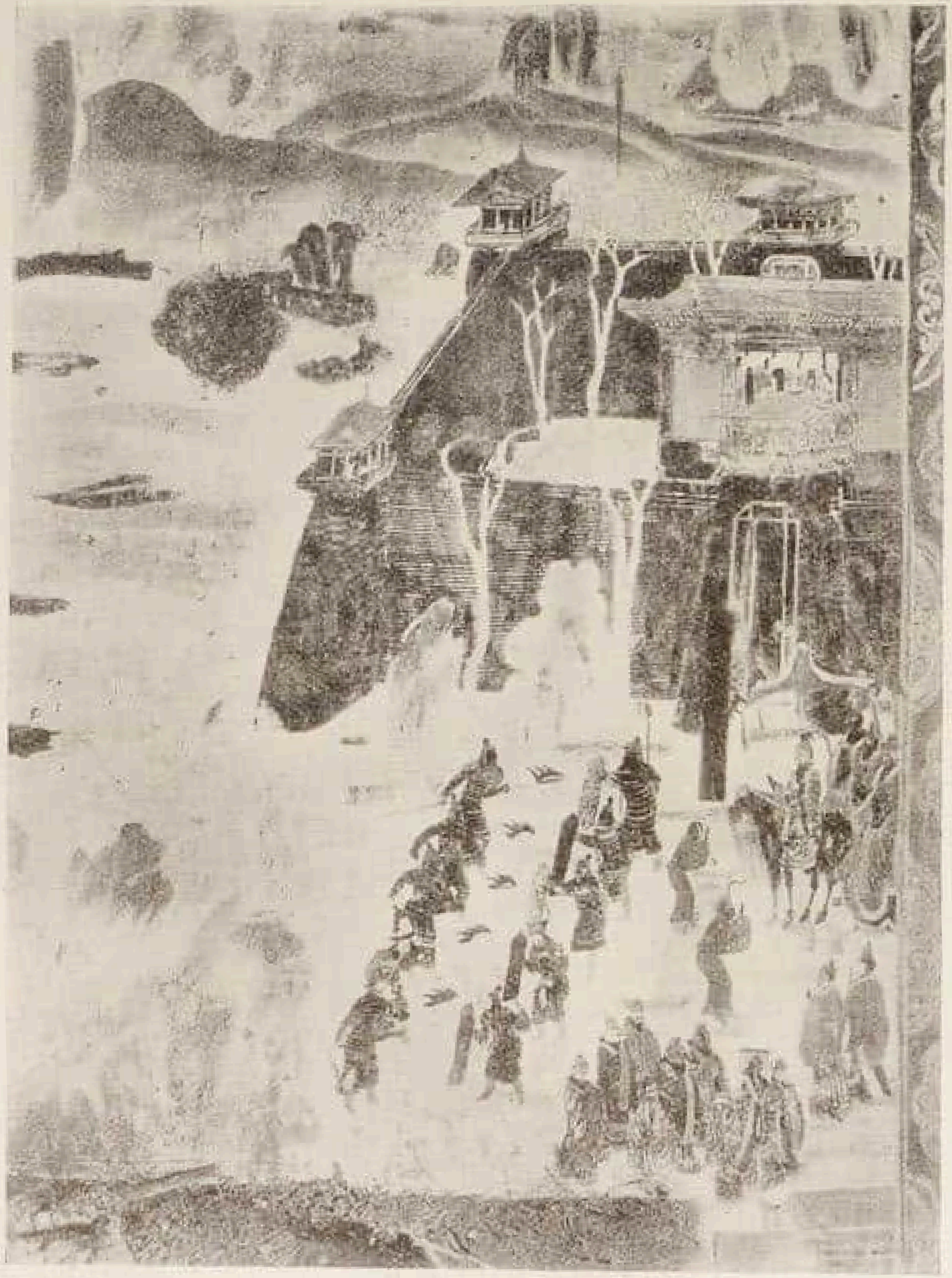


Abb. 1. Wandmalerei aus der Höhle 70, Tun-huang (China).
Nach Mission Pelliot, Touen-houang, T. 124.

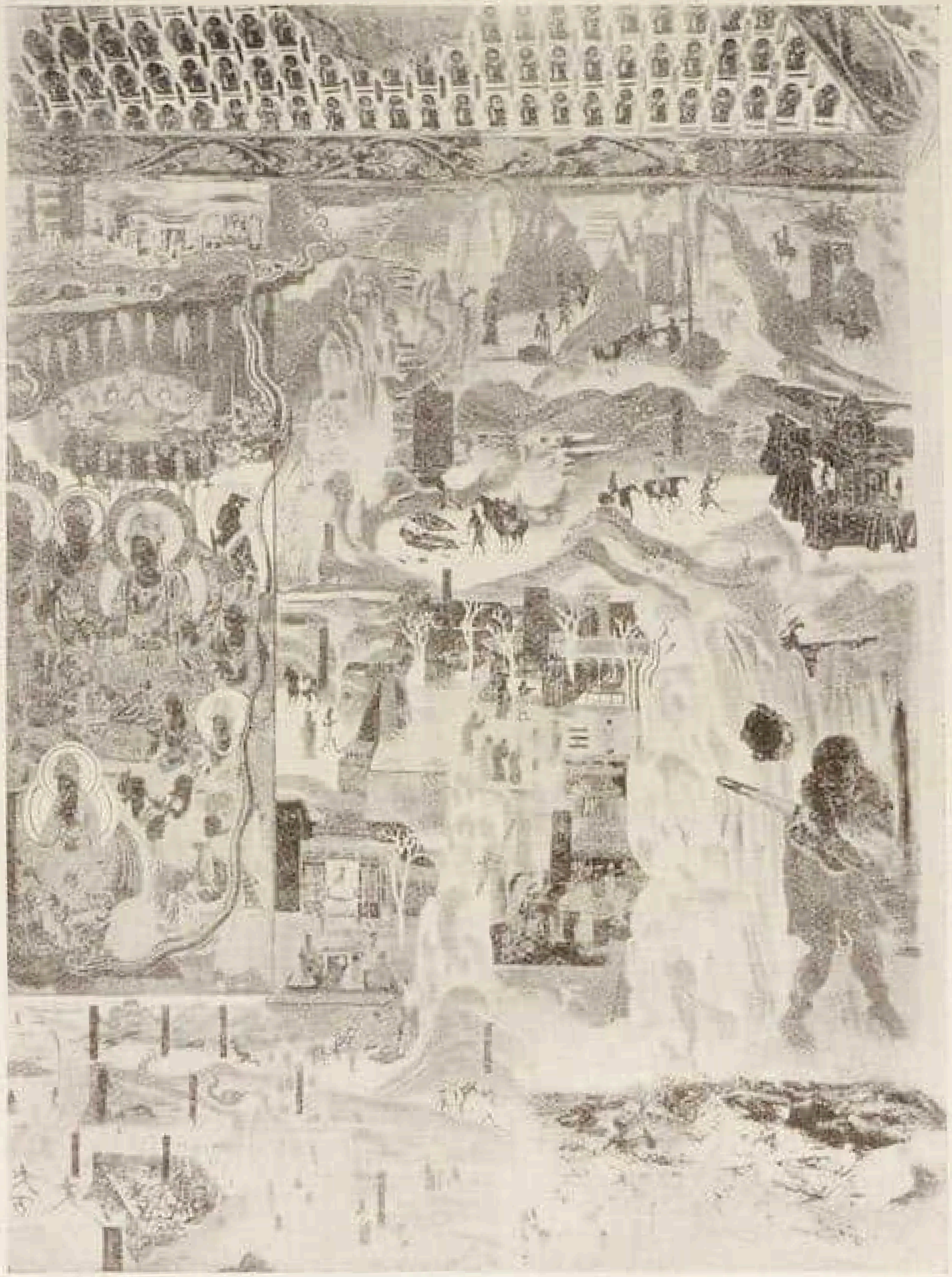


Abb. 2. Wandmalerei aus der Höhle 70, Tun-huang (China).
Nach Mission Pelliot, Touen-houang, T. 120.

Abb. 3.
Kwannon von Mu-ch'i (China). Daitokuji, Kyōto.

Abb. 4.
Kwannon von Geiami (Japan).
Nanzenji, Kyōto.

Auch für das unmittelbar folgende Zeitalter dürfte ſich ein Vergleich kaum fruchtbarer geſtalten. Wohl ſind nun japaniſche Meiſter mit an der Arbeit. Doch daß in der Bildnerei der Nara- (710—84) und der früheſten Heianperiode[1]) ſich ſchon japaniſche Eigenart durchgeſetzt hätte, wie gelegentlich behauptet wird, iſt füglich zu bezweifeln. Die japaniſche Bronze-, Holz- und Kanſhitſuplaſtik verfügt zwar über einen beſchränkteren Formen- und Typenſchatz als die chineſiſche Steinbildnerei, wie ſie uns aus den Höhlen von Lungmên, Sök-kul-am, Tun-Huan und anderen Beiſpielen aus der T'angperiode (620—907) bekannt iſt — ſie gleicht ihr jedoch im weſentlichen. Feſtzuſtellen iſt, daß das Inſelreich ſich der bedeutendſten Kunſtwerke auch im T'angſtil rühmen darf, die heute bekannt ſind. Ich meine die bronzene Yakuſhi-Trinität des Yakuſhiji in Nara[2] und die Freſken des Hōryūji[3]. Beide haben in der Kunſtwelt des fernen Oſtens nirgends ihresgleichen. Dabei ſah gerade die religiöſe Monumentalmalerei in dem China der T'ang ihre beſten Tage. Die alten Quellen[4] berichten von zahlloſen Tempelfreſken, zum Teil von der Hand der berühmteſten Meiſter. Wahrſcheinlich hat ſich nichts davon erhalten, ſei es, daß es bei der großen Buddhiſtenverfolgung vom Jahre 845, wo an 4600 größere Tempel zerſtört wurden, zugrunde ging oder auf andere Weiſe, da die Konſervierung der alten Gebäude dem Chineſen durchaus nicht liegt. Nur im äußerſten Weſten des Reiches, in abgelegenen Grenz- und Durchgangsgebieten, hat ein glücklicher Zufall Wandmalereien und Seidenbilder aus ſo früher Zeit bewahrt[5], oft recht eindrucksvoll und bedeutend, aber niemals die Höhe der Freſken des Hōryūji erreichend, die doch ihrerſeits auch nur provinzielle Arbeit ſein können. Wie müſſen die Werke eines Wei-ch'ih I-sêng (7. Jahrh.), Wang Wei, Wu Tao-tzu, Chou Fang oder Yang T'ing-kuang (8. Jahrh.)[6], der Schöpfer ſo vieler Malereien in den Tempeln der Hauptſtädte Ch'ang-an und Lo-yang ausgeſehen haben[7]. Kurz, die Lücken unſerer Kenntniſſe der feſtländiſchen wie der Inſelkunſt aus dem ganzen Zeitalter der T'ang ſind ſo groß, daß man wieder höchſtens die allgemeine Verwandtſchaft der beiden Kunſtkreiſe, nicht aber das Beſondere und Trennende zu erfaſſen imſtande iſt. Aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts liegt in einem japaniſchen Tempel zu Kyōto (Tōji) befindlich eine zuſammengehörige Reihe von Bildniſſen vor, die der berühmte japaniſche Prieſter und Sektengründer Kōbō Daiſhi im Jahre 806 von ſeiner chineſiſchen Studienreiſe heimbrachte und in ſeiner Heimat ergänzte. Fünf davon gelten mit Recht als chineſiſch, zwei wurden im Jahre 821 in Japan hinzugefügt[8]. Es bedarf nicht vieler Worte, um zu zeigen, daß man auch aus der Nebeneinanderſtellung dieſer Werke keine neuen Schlüſſe ziehen darf. Was können ſo vereinzelte Beiſpiele beſagen! Zudem ſind die beiden japaniſchen Arbeiten ſichtlich nur ängſtliche Kopien nach chineſiſchen Vorbildern, die vielleicht in der Tat Kōbō Daiſhi ſelbſt, ſicherlich nur ein Dilettant, auf dem Gewiſſen haben mag. Ein beſonders bezeichnendes Dokument unſeres kärglichen Wiſſens um die chineſiſch-japaniſche Kunſt der T'angzeit iſt der künſtleriſch wie wiſſenſchaftlich gleich unſchätzbare Inhalt des kaiſerlichen

[1] D. i. die Periode, in der Heian (Kyōto) der Sitz der Regierung war (792—1186).

[2] Siehe des Verfaſſers Aufſätze in der Oſtaſiatiſchen Zeitſchrift „Einiges über die Bildnerei der Naraperiode". I, 3, 4. II, 1.

[3] Vgl. vor allem die unübertrefflichen Aufnahmen im Hōryūji Taikyō, die die einzige Schönheit der Fresken faſt deutlicher erkennen laſſen, als die ungünſtig beleuchteten Originale.

[4] Vgl. Giles, An introduction to the history of Chineſe pictorial art (Shanghai 1905) S. 44 u. passim. und neuerdings Arthur Waley, Chineſe temple painting, Burlington Magazine No. 236.

[5] Le Coq, Chotcho (Berlin 1913); Stein, The Thousand Buddhas (London 1921) und Mission Pelliot, Les grottes de Touen-Houang (Paris 1920ff.).

[6] Für die chineſiſche Schreibung dieſer und der übrigen chineſiſchen Malernamen vgl. A. Waley, An index of Chineſe artists (London 1922) und O. Kümmel, Die chineſiſche Malerei im Kundaikwan Sayūchōki. Oſtaſiat. Ztſchr. I.

[7] Arthur Waley, op. cit.

[8] Tōyō Bijutsu Taikwan, engl. Texte, S. 18f. und S. 8f., Tl. 14, 15 und 9. Vgl. auch Otto Fiſcher, China und Japan. Oſtaſiat. Ztſchr. VI, S. 172ff.

Schatzhauses Shōsōin im Tōdaiji zu Nara[1]. Bei weitem das meiste, was hier an Geräten im Jahre 756 als Weihgabe für den Roshana-Buddha niedergelegt wurde, die mit Perlmutter eingelegten Musikinstrumente, die Gläser, die Cloisonnés, die Bernstein- und Elfenbeinarbeiten, steht heute gänzlich isoliert da im Rahmen der alten ostasiatischen Kunst und war doch zweifellos nur Beispiel unter vielen anderen seinesgleichen und Glied einer geschlossenen Kette.

2.

Man pflegt jetzt den Beginn der Selbstbesinnung in der japanischen Kunst in das 10. Jahrhundert anzusetzen. Es ist nicht zu leugnen, daß die ganze geistige und politische Lage diese Annahme höchst wahrscheinlich macht. Als im Jahre 894 Michizane no Sugawara mit der jährlichen Tributgesandtschaft nach China gehen sollte, riet er mit Erfolg davon ab, da man, wie er meinte, von China nichts mehr lernen könnte[2]. Es war einer jener Beweise kluger Voraussicht der japanischen Regierung, wie wir sie noch in unserer Zeit des öfteren erlebt haben. In der Tat wird das damalige China nicht geeignet gewesen sein, dem Inselreich Achtung einzuflößen. Der Thron der T'ang begann zu wanken. Von allen Seiten erhoben sich die Grenzvölker. Provinzialgouverneure wurden aufständisch, Eunuchen hatten die Zügel der Regierung in der Hand. Dreizehn Jahre später war es mit der T'angdynastie zu Ende[3]. Für solche politischen Umstellungen hatten die Japaner seit je feine Witterung. Schnell zogen sie ihre Folgerungen. Wie lange wird es noch dauern, bis Japan seine europäischen „Kantōryūgakushi“ (China-Studenten) auszusenden aufhört! Daß man es damals zum ersten Male wagte, sich auf eigene Füße zu stellen, setzt bereits ein hohes Selbstvertrauen voraus. China galt nicht mehr als das unerreichbare Ideal von Macht und Bildung. Man kann diesen Befreiungsprozeß in der japanischen Literatur schrittweise verfolgen. Bislang wurden alle wichtigen Werke in chinesischer Sprache und Schrift abgefaßt, amtliche Schriftstücke wie literarische Erzeugnisse. Das hört nun auf. Die Periode Engi (901—22) scheint für den Umschwung besonders bezeichnend zu sein. Damals kamen die beiden japanischen Silbenalphabete (Kana) auf. Damals stellte man zum ersten Male eine Anthologie japanischer Gedichte zusammen, das Kokinshū. Damals begann man sich der Rokkasen, „der sechs Heiligen des Liedes“, also sechs nationaler Dichter zu rühmen, deren Darstellung in der Malerei von nun an ein beliebtes Motiv bildete. Am deutlichsten tritt national japanisches Fühlen wohl in der Prosaliteratur hervor, in Inhalt, Stil und Schrift. Die berühmtesten Monogatari, Nikki, Soshi und Zasshi, sie alle entstanden im 10. und frühen 11. Jahrhundert. Genannt seien nur Werke, die zum Teil in deutschen Übersetzungen vorliegen, das Tosa-Monogatari, das Taketori- und das Genji-Monogatari. Daß die Frau in der Literatur und im öffentlichen Leben nun eine so hervorragende Rolle zu spielen anfängt, dürfte eine japanische Rückwirkung sein gegen die chinesische Ausschaltung und Zurücksetzung, die dem Japaner sichtlich nie lag[4].

Diese Verhältnisse scheinen klar zu liegen, genügen aber doch nicht zu entscheidenden Folgerungen. Was weiß man denn bisher von der gleichzeitigen oder unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden chinesischen Literatur[5]! Vielleicht haben die auftretenden Personen nur japanische Namen, die Szenen japanische Kulissen erhalten, während alles Wesent-

[1] Tōyei Shukō, an illustrated catalogue of the ancient imperial treasury called Shōsōin. (Tōkyō 1910.)

[2] Murdoch. A history of Japan. I, 1910, S. 243.

[3] Li Ung Bing, Outlines of Chinese history (Shanghai 1919), S. 150ff.

[4] Florenz, Geschichte der japanischen Literatur (Leipzig 1906), S. 132ff.

[5] In den Literaturgeschichten sowohl von Giles (London 1901), wie von Grube (Leipzig 1902), wenn man sie überhaupt so nennen darf, wird nur die Lyrik der T'angzeit ausführlicher behandelt. Es liegt in der Natur der Sache, daß uns die chinesische Literatur bisher nur ganz lückenhaft bekannt ist.

Abb. 5. Kwannon von Sesshū (Japan). Graf Kamei, Tōkyō.

Abb. 6.
Kwannon von Kano Yukinobu (Japan).

Abb. 7.
Kwannon, Chang Jüeh-hu zugeschrieben (China). Daitokuji, Kyōto.

liche weiterhin chinesisch blieb. In der japanischen Malerei entwickelte sich etwa seit dem 10. Jahrhundert das sogenannte Yamatoye, das sich mit der Geschichte des Landes befaßt, sowohl als Wandbild (vor allem auf den Fusuma), wie als Kakemono und illustrierendes Makimono, und erreichte dann im 12. und 13. Jahrhundert seinen Höhepunkt. Dieses Yamatoye wollte, wie schon der Name anzeigt, als echt japanisches Gewächs gelten. Ist nun hier das Japanische gegen das Chinesische scharf abzuheben? Unmöglich. Auch hier fehlt es bei weitem an zuständigem Material. Zuerst einmal sind nahezu alle chinesischen und japanischen Wandgemälde mit historischen Stoffen, die es, wie die Quellen berichten und alte Darstellungen zeigen, in Fülle gab, verlorengegangen. Aus China fehlen sogar zweifellose gleichzeitige Makimono fast gänzlich. Nichts überhaupt unbekannter als die chinesische Malerei des 9., 10. und 11. Jahrhunderts. Gewissen Ersatz bieten wieder die Fresken und Funde von Tun-huang (Abb. 1 und 2)[1]. Angesichts ihrer ergibt sich klar, daß viele Züge, die man als ausgesprochen japanisch ansehen zu dürfen glaubte, auch in China zu finden sind. Daß das Yamatoye sich aus dem chinesischen Stil der T'angzeit entwickelte, wurde bald erkannt. Aber diese warme Wirklichkeitsfreude, diese Lust an hurtiger Beweglichkeit, schließlich diese blühende Farbengebung hielt man doch für echt japanisch. Das Yamatoye ist sicherlich die erste selbständiger anmutende Blüte japanischen Geistes, das soll nicht geleugnet werden, es scheint nur schwierig zu sein, es näher zu belegen, bis auf die eine Tatsache, daß zum ersten Male japanische Menschen in japanischer Umgebung zur Illustration der Geschichte und der Geschichten des japanischen Landes auftreten. Ob im Entscheidenden, nämlich dem Formalen und Geistigen, Japan wesentlich Eigenes hinzutat, Vorhandenes grundsätzlich umschuf, das liegt noch im Dunkeln. Auch hier, wo man am sichersten zu gehen meinte, ist ein Vergleich zwischen Japan und China nicht fruchtbringend durchzuführen.

Ganz ähnlich liegen die Dinge auf dem Gebiete der Plastik. Man muß sich bewußt sein, daß chinesische Plastik seit dem 9. Jahrhundert bis zur Mingzeit eine nahezu unbekannte Größe ist. Nur einige wenige sicher datierbare Stücke sind bisher zum Vorschein gekommen, keineswegs ausreichend, um einen Maßstab zu gewinnen. Was nicht zu den zufällig aufgetauchten Werken der frühen T'angzeit oder der Mingperiode paßt, wird in den Zeitraum zwischen diesen beiden Perioden, der immerhin ein halbes Jahrtausend umfaßt, versetzt, obwohl doch auch die T'ang- und Mingplastik nur ganz lückenhaft bekannt ist. Um so übersichtlicher und faßbarer steht die Bildnerei der japanischen Heian- und Kamakuraperiode (9.—13. Jahrhundert) vor uns. Wahrscheinlich wird China denselben Weg gegangen sein, von einem Nachlassen der monumentalen Kraft über Verfeinerung, Eleganz und weitere Vermenschlichung der Formen bis zu einem ausgesprochenen Realismus. Das sind aber nur Vermutungen, nicht sehr geeignet, um die Grundlage für vergleichende Untersuchungen zu bilden.

3.

Allein von der im Geiste der Ch'an-tsung (jap. Zensekte)[2] schaffenden Tuschmalerei Chinas kann man sich heute eine nicht zu lückenhafte Vorstellung bilden und dies durch den von tiefer Verehrung geleiteten Sammeleifer der Japaner seit dem 14. Jahrhundert. Man verhehle sich nicht, daß auch diese Vorstellung ganz einseitig ist, zugeschnitten nach dem Geschmack der Japaner. Eigenhändige Werke der in den Quellen besonders gerühmten Meister sind vielleicht seltener, als wir es ahnen. Wieder fehlen chinesische Wandmalereien ganz und vertrauenswürdige Makimono bleiben sehr selten — dennoch zeigt ein Vergleich der literarischen Angaben mit dem vorhandenen zuverlässigen meist in Japan befindlichen Material, daß man nicht auf ganz schwachem Boden steht. Die

[1] Pelliot, op. cit. passim.

[2] Arthur Waley, Zen Buddhism and its relation to art (London 1923). Anesaki, Buddhist art in its relation to Buddhist ideals (Boston, New York 1915) S. 47 ff.

Anfänge der chineſiſchen Zen-Malerei, wie wir ſie kurz nennen wollen, liegen im Dunkeln. Wang Wei (698—759) ſcheint an ihrer Wiege geſtanden zu haben. Ihre Blütezeit fällt jedenfalls erſt ins 12. Jahrhundert und währte bis ins 14. hinein, wo ſie in Japan die erſten Ableger hervorzubringen begann. In den beiden nächſten Jahrhunderten gelangt ſie in dem Inſelreich zur vollen Reife, um nie wieder ganz zu verſchwinden. Zum erſten Male ſind nun beide Lager als einigermaßen bekannte Größen vorauszuſetzen. Noch mehr — gelegentlich ſind ſogar die chineſiſchen Werke aufzuweiſen, von denen die Japaner bewußt ausgingen. So iſt ein Vergleich der chineſiſchen und japaniſchen Tuſchmalerei mit ihren Ausſtrahlungen noch am eheſten dazu geeignet, uns Aufſchluß zu geben über die Verſchiedenheit des Charakters, der Begabung und des Kunſtwollens der beiden Völker. Sicherlich handelt es ſich jetzt um eine bewußte und planmäßige Aneignung alles Chineſiſchen. Der Schüler wurde nicht ſelten dem Meiſter zum Verwechſeln ähnlich. Das erſchwert den Vergleich, macht ihn aber, ſofern er Ergebniſſe zeitigt, um ſo weſentlicher und ſchwerwiegender.

Wollte man die Unterſuchung bis in die feinſten Veräſtelungen der Entwicklung durchführen, ſo ergäben ſich etwa folgende Abſchnitte: Zuerſt die Landſchaft[1] in ihren vier Hauptgeſtaltungen, nämlich die der ſogenannten nördlichen, dann der ſüdlichen Schule, weiter die Haboku-Landſchaft[2] und das Bunjingwa[3]. Ein zweiter Teil wäre der Figurendarſtellung zu widmen. Hier iſt zu unterſcheiden zwiſchen rein buddhiſtiſchen Motiven, die aus älterer Zeit, wenn auch in neuem Gewande übernommen wurden, alſo vor allem den Darſtellungen der Kwannon (chineſ. Kuan-yin), der Gottheit der Barmherzigkeit, und des Shaka (chin. Ju-lai), des Erleuchteten ſelbſt. Bōdhidharma (chin. Ta-mo), der indiſche Gründer der Zenſekte wäre an dieſer Stelle anzuſchließen, eine der eindrucksvollſten und beliebteſten Geſtalten der Tuſchmalerei. Die übrigen figürlichen Motive gehören mehr dem taoiſtiſchen Einſchlag der Zenſekte an; ſo Hotei (chin. Pu-tai), der Dickbauch- oder Lachende Buddha der Europäer, der ſpäter in die Reihe der ſieben Glücksgötter aufgenommen wurde, Kanzan und Ittoku (Han-ſhan und Shih-te), das unzertrennliche Paar, und ſchließlich einige Darſtellungen chineſiſcher Dichter, vor allem des Tao Yüan-ming und Li T'ai-po. Der letzte Abſchnitt wäre den Tier- und Pflanzenbildern zu widmen, für die nur ganz beſtimmte durch tiefe Symbole altgeheiligte Tiere und Pflanzen gewählt wurden: insbeſondere der Tiger und Drachen, der Affe, die Wildente, der Hahachō, Bambus, Kiefer und Pflaume. Das dürften die Hauptmotive der Tuſchmalerei in Japan und China ſein, deren Entwicklung von dem chineſiſchen Urbilde bis zur ſpäteſten japaniſchen Umbildung zu verfolgen, aufſchlußreiche Ergebniſſe zeitigen würde.[4] Im Augenblick begnügen wir uns damit, nur zwei figürliche Motive zu einer ſchnellen Gegenüberſtellung herauszuheben — und dieſe beſonders deshalb, weil das Figürliche im Gegenſatz zur Landſchaft innerhalb der Tuſchmalerei bisher geringere Aufmerkſamkeit fand.

4.

Kwannon (chin. Kuan-yin) iſt die einzige Gottheit aus dem altbuddhiſtiſchen Stoffkreiſe, die in der Zen-Malerei ihre alte Beliebtheit behielt. Als Schöpfung der mythologiſchen Phantaſie und nicht von dieſer Welt wurde ſie urſprünglich abſtrakt und frei von allen Zufälligkeiten irdiſchen Seins dargeſtellt. Ja, Vielhändigkeit und Vielköpfigkeit gehörten zu ihren häufigſten Kennzeichen. Der Zen-Glaube verehrt keine überwirklichen Geſtaltungen, aber alles Irdiſche iſt ihm Offenbarung des Göttlichen und

[1] Siehe auch Otto Fiſcher, Chineſiſche Landſchaftsmalerei (München 1921).

[2] Chineſiſch P'o-mo d. h. Landſchaft in zerriſſener Tuſche, die kühnſte Umbildung eines Wirklichkeitseindruckes in Striche und Flecke.

[3] Literaten-Malerei (chineſ. Wên-jên Hua), eine Schule, die, obwohl in ihren Wurzeln weit zurückgehend, erſt in der ſpäten Mingzeit ihre Eigenart fand, um in der Ch'ingzeit allmächtig zu werden.

[4] Vergleiche auch Ernſt Groſſe, Die oſtaſiatiſche Tuchmacherei (Berlin 1923).

Abb. 8. Hotei von Liang K'ai (China). Murayama, Ōsaka.

Abb. 9. Hotei von Yōgetsu (Japan). Kenninji, Kyōto.

Abb. 10. Sitzender Mann von Liang K'ai (China).
Graf Matsudaira, Tōkyō.

Abb. 11. Hotei von Shūtoku (Japan).
Hara, Yokohama.

Symbol. Waren die Werke der altbuddhistischen Malerei prunkende Andachtsbilder voll beherrschender Hoheit, so die der Zen-Kunst schlichte schmucklose Ausschnitte aus der irdischen Umgebung, geadelt allein durch die Beseelung der Hand, die sie geformt hat. Welche Gedankengänge und Visionen im einzelnen die Motive der neuen Kunstwelt geschaffen haben, wie die Zen-Auffassung der Kwannon, sei es in weißem Gewande auf einem Felsen zwischen Bergen bei Mondschein mit Vase und Weidenzweig, sei es mit einem Vogel, Drachen, Wasserfall und Begleitern entstanden ist, das im einzelnen zu zeigen, wäre hier auch dann nicht der Ort, wenn man an diese Fragen schon je ernstlich herangetreten wäre. So viel sei kurz gesagt, daß offenbar diese besondere Art enge Verbindung hat mit der Verehrung der Kwannon auf dem Puto-shan, dessen Klöster — mindestens zum Teil — seit dem 12. Jahrhundert sich der Chan-tsung, d. i. der Zen-Sekte angegliedert hatten[1]. Diese Annahme würde auch die große Beliebtheit der „Kwannon im weißen Gewande" (chin. Pai-I-Kuan-yin) am Wasser im Mondenschein (jap. Suigetsu) mit Weidenzweig (jap. Yoryū) in China und Japan erklären, da der Puto-shan einer der beliebtesten Wallfahrtsstätten und wegen seiner Lage in der Nähe von Ning-po von Japan aus sehr leicht erreichbar war und in der Tat zu allen Zeiten mit dem Inselreich in häufigem Verkehr — wenn ihn auch nicht selten nur Piraten vermittelten — stand. Wer sich in die Gedankenwelt des Zen-Buddhismus einzuleben begonnen hat, ahnt den Sinn des Motives: Der Bodhisattva ist zum Symbol des Zen-Buddhismus überhaupt geworden. Wie der Zen-Gläubige unberührt von den Wirrnissen des Irdischen eins geworden mit dem unendlichen All sich der Versenkung hingibt, so thront die Gottheit unerschütterlich auf ihrem Felssitz im reißenden Gießbach, der Natur verwoben.

Kein Zweifel, daß die Kwannon des Daitokuji (Kyōto) von Mu-ch'i (13. Jahrhundert), das Mittelstück einer Gruppe von drei Kakemono, für die japanische Entwicklung dieses Motives entscheidend war (Abb. 3). Die Bilder stammen aus der Higashiyama-Sammlung[2] und waren so in allen künstlerischen Kreisen der Ashikagazeit hochberühmt. Von dort kamen sie in den Daitokuji, ein zentrales Tempelkloster der Zen-Sekte, das mit die schönsten chinesischen Tuschbilder besitzt, die sich in Japan befinden, auch hier allen Kunstliebhabern seit je zugänglich. Mu-ch'i, selbst ein Zen-Priester, obwohl in China weniger bekannt[3], erfreute sich in Japan ganz besonderer Verehrung. Ein reines Tuschbild. Figur und Landschaft sind zu einer untrennbaren Einheit zusammengeschmolzen. Nebel durchwallen den Raum und verhüllen alles Landschaftliche geheimnisvoll wie mit einem Schleier. Mittelpunkt der Darstellung ist die Gottheit. Aus klaren feierlich rhythmisch dahinströmenden Linien baut sich die Gestalt auf, während alles Landschaftliche mit weichen verlaufenden Pinselzügen mehr hingewischt ist. Eine reiche Skala der schwarzen chinesischen Tusche ersetzt laute Farbigkeit. Die Gottheit hockt unbeweglich auf einer Grasmatte auf einem Felsvorsprung, eine in sich gekehrte Gestalt von statuarischer Geschlossenheit. Alles klingt zusammen, um den Eindruck tiefen Friedens und unendlicher Erhabenheit hervorzuzaubern.

Es gibt kaum einen japanischen Tuschmeister, der nicht von Mu-ch'i tiefe Anregungen erhalten hätte. Ganz besonders waren es aber die großen Maler des 15. Jahrhunderts, die Zeitgenossen des Shōgun Joshimasa (1435—90), des leidenschaftlichsten Förderers der Higashiyama-Sammlung — vor allem Shūbun, Keishoki, die drei Ami, Soga Jasoku und Sesshū. Von Geiami (Abb. 4) und Sesshū (Abb. 5) seien zwei Kwannon-Darstellungen neben die von Mu-ch'i gehalten. Die Gleichheit der Stilprinzipien mit denen des Chinesen leuchtet sofort ein: Linear umrissen hebt sich die Figur von dem weich hingewischten Hintergrunde ab, so alle Aufmerksamkeit auf sich vereinigend. Finden sich

[1] Vgl. Johnston, Buddhist China (London 1913), S. 259ff.

[2] Higashiyama Gyomotsu, nach einem Schloß der Ashikaga-Shōgune genannt. Vgl. Kümmel, Die chinesische Malerei im Kundaikwan Sayūchōki. Ostasiat. Ztschr. I, S. 14ff.

[3] Waley, An index of Chinese artists (London 1922), S. 71.

hier bereits ausgesprochen japanische Züge? Bei Geiami erscheinen die Stilprinzipien in noch größerer Reinheit durchgeführt als bei Mu-ch'i. Echt schülerhaft und auch wohl japanisch. Landschaft und Beiwerk sind noch weiter zusammengeschrumpft zu einer kaum deutbaren Anhäufung von helleren und dunkleren Flecken. Solche Unbekümmertheit um die Formen der Wirklichkeit wird man in China seltener finden. Bei Mu-ch'i kann man die Bambusblätter und die Oberfläche des Gesteins noch deutlich erkennen. Auch die Pinselzüge, die die Gestalt aufbauen, sind bei Geiami weiter eingeschränkt und zusammengezogen. Wo der Chinese einen weichen klangvollen Rhythmus gibt, bietet der Japaner wenige zielsichere Linien. Die Vase, bei Mu-ch'i noch als räumliches durchsichtiges Gefäß erkennbar, ist bei Geiami völlig entwirklicht und in den Linienrhythmus, der das Bild beherrscht, hineinbezogen. Der Schüler hat die Absichten seines Meisters vollauf erfaßt, er will sie noch steigern. Dennoch mutet Geiamis Schöpfung, so tüchtig und geistig hochstehend sie ist, ärmlicher und leerer an als die chinesische Leistung. Es fehlt die hohe geistige Durchdringung des Ganzen, dem Umriß und der Handschrift fehlt die chinesische Großartigkeit und vor allem fehlt jene geheimnisvolle Abstufung der Töne (Nōtan), die der Chinese so unnachahmlich meistert. Kurz, die ersten Anzeichen dekorativer Verflachung melden sich, spürbar an der Vernachlässigung oder Vergröberung des Atmosphärisch-Räumlichen, das in der Tuschmalerei trotz der niemals anerkannten Bedeutung der Perspektive einen wesentlichen Wirkungsfaktor bildet.

Kein Meister versuchte sich häufiger an dem Kwannon-Thema als Sesshū, der zu Japans größten Malern gehört. Wenn auch seine Kwannon (Abb. 5) zweifellos von Mu-chi ausging, so erscheint die Umbildung entscheidender als bei Geiami. Eine starke Persönlichkeit spricht, deren Eigenart die chinesische Fassung durchbricht. Der japanische Charakter ist unverkennbar. Das stille Motiv wird zum Vorwand, mit dem Schwung des Pinsels zu glänzen. Der geistige Gehalt tritt zurück. Die Pinselzüge sind um ihrer selbst willen da. Ihre Zahl ist bis auf ein Minimum eingeschränkt — aber nur um sie mit letzter Spannung zu erfüllen. Bei Geiami klingt das Adagio des Mu-ch'i nach, bei Sesshū ist aus dem getragenen Rhythmus des Chinesen ein Furioso geworden. Dieselbe Richtung weist die Komposition. Die Figur, in ihren Maßen verkleinert, ist in einen schroffen Gegensatz zu dem mächtig sich erhebenden Gefels gebracht. Der Japaner betont das Dramatische, der Chinese bleibt zurückhaltend.

Es ist füglich zu bezweifeln, ob die Verehrer alles Chinesischen, die ja meist Verächter alles Japanischen sind, die Kwannon-Bilder Geiamis und Sesshūs ohne weiteres als japanisch erkennen würden. In der Tat sind sie trotz der Abweichungen chinesischer Art außerordentlich nah und überragen manche ähnliche chinesische Schöpfung an künstlerischem Gehalt. Anders liegen die Dinge in der Tokugawazeit. Bei der Kwannon des Kano Yukinobu (Abb. 4) z. B., eines japanischen Meisters aus dem 17. Jahrhundert, dürfte eine Verwechslung nicht mehr möglich sein. Ein niedliches reich gekleidetes Mädchen beobachtet gemächlich einen Wasserfall. Wie elegant kalligraphisch ist der Pinsel geführt! Wie dekorativ durchschneiden Wasserfall und Zweig die Bildfläche! Das trifft alles zu. Und doch muß man sich auch hier vor schnellen Schlüssen hüten. Im Daitokuji gibt es eine zweite Kwannon, dem Chang Yüeh-hu zugeschrieben, einem Meister des 14. Jahrhunderts (Abb. 6). Hier zeigt sich, daß die wesentlichen Schritte zur Veräußerlichung und Verweltlichung des Motives bereits in China getan wurden. Bei dem alten Chinesen trotzdem noch überzeugende Großzügigkeit, bei dem späten Japaner naturgemäß das Spielerische seiner Epoche.

5.

Das zweite figürliche Motiv, das unsere Untersuchung stützen soll, ist Hotei (chin. Pu-tai), der um die Wende des 9. Jahrhunderts gelebt zu haben und ein Priester gewesen zu sein scheint. Er gehört zu der großen Reihe legendenumwobener Gestalten, die unter taoistischem Einfluß im Zen-Glauben und damit in der Zen-Malerei Auf-

Abb. 12
Hotei von Mên Wu-kuan (China).
Viscount Akimoto, Tōkyō.

Abb. 13.
Hotei von Chiang Tzu-ch'êng (China).
Murayama, Ōsaka.

Abb. 14.
Hotei von Ogata Kōrin (Japan).

Abb. 15.
Hotei von Shōkwadō (Japan). Hasegawa, Ise.

nahme fanden. Wie er dazu kam, aus Holz geschnitzt oder in Metall gegossen, in den meisten chinesischen Tempeln zu stehen, gelegentlich in der Schar der achtzehn Rakan (chin. Lo-han)[1] zu figurieren und schließlich gar als eine Verkörperung des Maitreya-Buddha (chin. Mi-lei) zu gelten, das wurde leider bisher ebensowenig im einzelnen untersucht, wie die verschiedenen Schattierungen des Kwannon-Themas und kann auch hier nicht verfolgt werden. Sein Symbolcharakter dagegen dürfte ohne weiteres einleuchten. Hotei verkörpert innere Zufriedenheit und unbekümmerte Heiterkeit in allen Lebenslagen. Wenn er später in die Gruppe der sieben Glücksgötter aufgenommen wurde, so ist das offenbar eine Vergröberung und Veräußerlichung dieser ursprünglich tief angelegten Gestalt.

Für die Behandlung des Hotei-Motives war für Japan der große chinesische Maler Liang-k'ai (Anfang des 13. Jahrhunderts) von entscheidender Bedeutung (Abb. 8 u. 10)[2]. Ja, auch in China selbst war Liang-k'ai hier wohl tonangebend. Die meisten der bekannt gewordenen älteren chinesischen Hotei-Darstellungen von Rang gehen sichtlich von ihm aus (vgl. Abb. 12[3]). Daß daneben auch eine Prägung existiert, die mehr an Li Lung-mien (1040—1106) anknüpft und bei den japanischen Kanomeistern besonders beliebt war, sei an dieser Stelle nur nebenbei erwähnt. Vielleicht keiner unter den chinesischen Malern, die uns heute faßbar sind, besaß eine persönlichere Handschrift, als Liang k'ai. Denkbar größte Konzentration der Pinselführung. Niemals konventionell kalligraphische Linien, sondern in eigenwilliger fast bizarr anmutender Weise wird die Vorstellung in die Pinselsprache übertragen. Nie wieder, kann man sagen, erhob sich Malerei zu größerer Kühnheit in der Umbildung eines Wirklichkeitseindruckes, ohne ihm Gewalt anzutun. Man betrachte nur die Gesichtsbehandlung bei unsern beiden Beispielen. Sie ist so knapp, daß alles der Phantasie des Beschauers überlassen bleibt. Und doch bildet das Gesicht mit seinem überlegenen gutmütig lächelnden Ausdruck den Mittelpunkt. Durch Liang-k'ais Pinselführung wird das an sich groteske Motiv in eine höhere Sphäre von Vergeistigung versetzt. Man spürt sofort, hier ist nicht irgendein dicker wunderlich aussehender Mann gemeint, sondern eine tiefere Idee.

Daß das Werk des Yōgetsu (15./16. Jahrhundert, Abb. 9) im Kenninji ohne das Vorbild des Liang-k'ai unmöglich wäre, leuchtet auf den ersten Blick ein. Eine ähnliche Anwendung von Flecken[4] und Vermeidung ausgesprochener Linienzüge, derselbe Charakter der Pinselführung. Dieselbe Auffassung: nur die eine Figur auf der Bildfläche, kräftig bewegt, wie im Tanze, ohne alles Beiwerk. Der Japaner hat die Stilprinzipien seines Vorbildes wie immer gut erlauscht. Ja, noch heute wird ein gebildeter Japaner — er braucht keineswegs ein Maler zu sein — wenn man von ihm ein Hotei-Bild etwa für ein Fächerblatt erbittet, die Gestalt im Liang-k'ai-Stil recht geschickt auf das Papier werfen. Auf das äußerliche Nachbeten von Stileigentümlichkeiten kommt es aber in der ostasiatischen Kunst noch weniger an als sonst irgendwo. Die Äußerlichkeiten des Stiles sind erlernbar. Nur das, was dahinter, mit Worten im Grunde unfaßbar lebt und webt, man nenne es Geist, Seele, Temperament, macht den Wert des Werkes aus. Folgerichtiger als Liang-k'ai hält sich Yōgetsu von aller Linienhaftigkeit fern. Die Sicherheit und Großartigkeit seiner wenigen hingewischten Pinselzüge packt im ersten Augenblick vielleicht nicht weniger als bei dem Chinesen. Bald wird man sich aber bewußt, daß der Pinselzug einen ganz anderen Charakter erhalten hat. Er ist zum Selbstzweck geworden und steht nicht mehr sich unterordnend im Dienste der Idee. Der in jeder Handfertigkeit unübertroffene Japaner neigt eben leicht zur Virtuosität.

---

[1] de Visser, The Arhats in China und Japan (Berlin 1923), S. 134.

[2] Es ist zweifelhaft, ob auf Abb. 10 wirklich ein Hotei dargestellt ist. Jedenfalls steht die Gestalt diesem Motive sehr nahe.

[3] So die von Li Ch'üeh des Myōshinjii, von Tsu-wêng des Barons Masuda, von Mên Wu-kuan (Abb. 12) des Viscount Akimoto (Abb. Kokka No. 269, 111, Sel. Rel. IV).

[4] Liang-k'ai wandte nur im Gegensatz zu Yōgetsu zum Teil einen halbtrockenen Pinsel an.

Statt einer Schöpfung ein Bravourstück. So ist ein Hauptmittel zur Idealisierung des burlesken Motives geschwunden: Während der Chinese den Kopf ganz knapp anlegt und über das Gesicht gleichsam einen Schleier breitet — jenes überall in der Welt angewandte Mittel, um das Körperliche zu durchgeistigen, ihm Schärfe und Plastik zu nehmen, so daß es sich aufzulösen scheint — gibt der Japaner ein deutlich erkennbares recht durchgeführtes derbes Gesicht. Und auch bei diesem rein-figürlichen Motiv ohne jede szenische Andeutung wird eine betontere Flächenhaftigkeit und damit die Neigung des Japaners zum Dekorativen deutlich. Im allgemeinen aber ist trotz Vergröberung und Virtuosität, wie meist in der Frühzeit der Tuschmalerei Japans, ein hohes geistiges Niveau bewahrt. Anders steht es um das Bild des Shūtoku (Abb. 11), eines Schülers und Zeitgenossen Sesshūs. Tauschte Yōgetsu für das Fehlen letzter Innerlichkeit packende Verve des Pinsels ein, so fehlt bei Shūtoku beides, bei aller Geschicklichkeit der Hand. Zudem fängt nun die Gestalt an wirklich burlesk zu werden — ein dem Chinesen der Sungzeit ferner liegender Zug. Daß Hotei Sack und Stab rechts vorne vor sich hingelegt hat, ist irgendwie scherzhaft gemeint, wie man sich derartige Scherze später bei Anwendung desselben Motives im Kunstgewerbe so gerne erlaubt. Das Genremäßige der ganzen Auffassung darf man aber wieder nicht allein auf Rechnung des japanischen Geistes setzen. Schon im China des 15. Jahrhunderts ist aus der sinnbildlichen Gestalt etwas wie ein Genrebild geworden, wie das Werk des Chiang Tzu-chêng zeigt (Abb. 13). Übrigens steht der japanische Meister mindestens ebenbürtig neben seinem chinesischen Zeitgenossen. Chiang Tzu-chêngs Putai ist allerdings ein sehr umfangreiches Seidengemälde, während Shūtoku kleines Format und Papier gewählt hat. Seit der Yüanperiode zieht der Chinese den Raumverhältnissen seines Hauses entsprechend, größere Abmessungen vor. Diese Dinge darf man jedoch nicht verallgemeinern. Es gibt große japanische Bilder aus dieser Zeit — und auch auf Seide. Ist es nötig hinzuzufügen, daß es künstlerisch völlig unerheblich ist, ob Seide oder Papier den Malgrund bildet?

Im 16. und 17. Jahrhundert treten dann die spezifisch japanischen Elemente immer stärker hervor. Daß jedoch auch bei Kōrin (1661—1716) Liang-k'ai Pate gestanden hat, zeigen nicht nur seine Hoteibilder. Die Eigenwilligkeit des großen Chinesen mag gerade diesen Künstler besonders angeregt haben. Mehr als ein Zug, den man seiner Originalität zuschreiben zu dürfen glaubte, stammt von Liang-k'ais Gnaden. Kōrins Hoteis sind mehr Pinselkunststücke voll von Witz und Bluff, auf dem chinesischen Vorbild basierend und doch ihm so fern. Was bei Liang-k'ai Ausfluß der ganzen Persönlichkeit ist, wandelt sich bei Kōrin zu ästhetesistischem Spiel, geistreichem Einfall, blendender Virtuosität. Und Ähnliches gilt etwa von einem Meister, wie Shōkwadō (1584—1639), bei dem nur die Anlehnung an Liang-k'ai (Abb. 10) und der Mangel eigenen Gestaltens augenscheinlicher ist (Abb. 15). Seit dem 17. Jahrhundert entstehen in Japan viele Bilder nicht mehr im Geiste Chinas, sondern in sklavischer Abhängigkeit: Kopien, ja beabsichtigte Fälschungen, die als solche zu erkennen keineswegs immer gelungen sein dürfte.

Abb. 1. Yumedonokwannon, Horiuji.

Abb. 2. Kwannon, Horiuji-Kondo.

Nach Originalaufnahmen von Karl With.

Abb. 3. Nyoirin Kwannon, Chuguji.

Nach Originalaufnahme von Karl With.

Einiges zur „Buddhistischen Madonna“

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln *Von MELANIE STIASSNY*

Die folgende Abhandlung befaßt sich mit der Entstehung einiger Typen des Bodhisatva Avalokitesvara einschließlich jener Darstellungsform, die in der Literatur mit dem Namen „buddhistische Madonna“ bezeichnet wird.

In der Legende läßt sich ein göttliches Wesen, das mit dem Begriffe von Güte und Menschenliebe dentifiziert wird, weit in das Altertum zurückverfolgen. Die Überlieferung berichtet von einer Göttin der Barmherzigkeit mit Namen Miao Chen, deren Entstehung in das Jahr 2587 v. Chr. verlegt wird. Ein Königspaar war 40 Jahre lang ohne Nachkommen geblieben und brachte darum auf dem Hügel der Blumen einer allmächtigen Gottheit Opfer dar. Bald darauf schenkte die Königin drei Töchtern das Leben, deren jüngste Miao-Chen war. Herangewachsen, weigerte sich diese dem Wunsche ihres Vaters entsprechend zu heiraten. Sie wollte sich ganz der Rettung Unglücklicher widmen und darum nur einem Manne angehören, der fähig wäre, die Menschheit von allen Leiden zu erlösen „von dummen, unfähigen Beamten, von Hitze und Kälte, von Selbstsucht und Sinnlichkeit, Krüppelhaftigkeit und Krankheit, von den Unterschieden zwischen Hoch und Nieder usf.“ Von ihrem Vater wegen ihres Ungehorsams verstoßen, ging sie in das Kloster der weißen Mönche, von wo sie trotz harter und grausamer Behandlung nicht mehr in das Haus ihrer Eltern zurückkehren wollte. Empört über ihre fortgesetzte Unbotmäßigkeit ließ der König das Kloster in Brand stecken. Miao-Chen aber betete zum Herrn der Berge und Welten, stach sich in den Hals und spie das Blut zum Himmel, bis Regen kam und das Feuer löschte. Wutentbrannt wollte der Vater sie enthaupten lassen, aber Schwert und Lanze des Henkers brachen durch die Macht ihres Gebetes. Endlich gelang es ihm, ihren Tod durch Erdrosseln herbeizuführen. Ein Tiger entführte ihren Leichnam in die Unterwelt. Dort befreite sie durch die Kraft ihrer Gnade alle gemarterten Seelen, so daß Yama, der Gott der Unterwelt, für den Bestand seines Reiches fürchtete und sie schleunigst wieder an die Oberwelt befördern ließ. Als sie dort aus tiefem Schlafe erwachte, erschien ihr Buddha auf einer Wolke und schlug ihr vor, sich auf die Insel Pu-to-shan zu begeben, wo sie ausschließlich ihrer Vokation, zu helfen und zu retten, folgen sollte. Freudig willigte sie ein. Auf den Weg, der 3000 Meilen betrug, gab er ihr einen Pfirsich aus dem Garten des höchsten Himmels mit, der sie vor Hunger und Durst bewahrte und ihr zugleich Unsterblichkeit verlieh. In Pu-to-shan verweilte sie in frommer Versenkung und erreichte nach neunjähriger Kontemplation die Buddhawürde[1]. Diese im Auszuge gegebene Darstellung nach den von de Groot aus dem Chinesischen übertragenen „Traditions complètes sur la Kuan-yin de la mer méridionale“ zeigt, daß in China schon seit altersher eine Gottheit der Barmherzigkeit verehrt worden ist, deren Einordnung in den buddhistischen Götterkreis sich in späterer Zeit vollzogen hat.

Nach indischer Überlieferung ist göttliche Gnade und Barmherzigkeit mit dem Begriff des Bodhisatva Avalokitesvara verknüpft, dessen Existenz jedoch nicht so weit zurückverfolgt werden kann. Denn nach der Auffassung der älteren, ursprünglichen buddhistischen Lehre war der Bodhisatva Avalokitesvara noch nicht Verkörperung der Barmherzigkeit, sondern wie die anderen Bodhisatva ein Wesen, das die letzte Stufe der Erkenntnis vor der Erleuchtung und der darauffolgenden Erlösung aus dem Sansara erreicht hat. Erst in nachchristlicher Zeit, als eine Trennung der buddhistischen Lehre in eine nördliche Schule, das Mahayana, und eine südliche Schule, das Hinayana, erfolgte, wurden die Satzungen der Lehre umgeformt und der Begriff des Bodhisatva im mahayanistischen Lehrsystem dahin abgeändert, daß dieser auf seine eigene Erlösung

[1] J. J. M. de Groot, Annales du Musée Guimet. Bd. XI, S. 188 ff.

verzichtet, um der Menschheit beizustehen. Im Anschlusse an dieses veränderte Erlösungsprinzip, das nicht die eigene Erlösung zum Ziel hat, sondern die Rettung der leidenden Menschen, wurden die Bodhisatva zu Gottheiten umgeschaffen und mit ähnlichen Funktionen und Attributen ausgestattet wie die brahmanischen Götter und die Heiligen des taoistischen Pantheon. Der Bodhisatva Avalokitesvara, auch Padmapani, der aus der Lotosblume geborene, genannt, wurde mit dem Begriff der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit identifiziert und seine überirdischen Kräfte wurden ganz besonders in dem Sutra Sadharma Pundarika verherrlicht. Im Jahre 265 n. Chr. wurde dieses Sutra aus dem Sanskrit ins Chinesische übersetzt und nun kam, wie gewöhnlich angenommen wird, durch Übertragung des Sanskritnamens Avalokitesvara d. h. „der anschauende Herr" in das chinesische Kuan-tsi-tsai-chih-yin, d. h. „der Herr, der auf die Gebete der Welt hört", die Verschmelzung mit der chinesischen Gottheit der Barmherzigkeit zustande, deren Darstellungsformen Gegenstand dieser Untersuchung sein sollen.

Die indische Kunst hat keinen bestimmten Typus des Bodhisatva Avalokitesvara ausgebildet. Seine Darstellung ist auf indischen Denkmälern kaum von der anderer Bodhisatva zu unterscheiden. Er hält wie die übrigen als Attribut die Lotosblume, das Symbol der Reinheit und göttlichen Abstammung, in den Händen und nur eine kleine Figur des Buddha Amitabha in der Mitte der Krone kennzeichnet den Bodhisatva Avalokitesvara als den, der den Strahlen aus dem Haupte des Buddha Amitabha entsprungen ist[1]. Auch die Gandharakunst, die für die Gestaltungsformen des mahayanistischen Pantheon in erster Linie heranzuziehen wäre, hat keine ausgeprägte Darstellungsform für den Bodhisatva Avalokitesvara gefunden. Man kann also auf indischem Boden eine spezielle künstlerische Auswertung dieser göttlichen Wesenheit nicht nachweisen. In Ostasien dagegen sind infolge der Verschmelzung des Bodhisatva Avalokitesvara mit der chinesischen Göttin des großen Erbarmens mehrere interessante Typen ausgebildet worden. Zu den ältesten Bildformen, die gestaltlich noch vielfach auf indische Götterdarstellungen zurückgehen, gehört die stehende Kuan-yin, japanisch Kwannon. Sie findet sich in verschiedenen Varianten an Denkmälern frühbuddhistischer Kunst, und zwar meist in Darstellungen, welche Buddha mit zwei oder mehreren Begleitfiguren zeigen. Die frühesten uns bekannten Beispiele finden sich an den Wänden der Felsengrotten von Yün-kang und Long-men im nordöstlichen China, ihre Entstehung wird in der Zeit zwischen dem vierten und achten Jahrhundert n. Chr. angenommen. Sie zeigen den Bodhisatva entweder ein Krüglein „süßen Tau" in der herabhängenden Hand[2] oder mit der Perle der Erleuchtung auf den halbgeschlossenen Handflächen[3] oder auch mit der Gebärde des Segnens und des Trostes[4]. Die Götterbilder der genannten Höhlen stehen als handwerkliche Massenskulpturen nicht auf der Höhe des künstlerischen Könnens jener Periode. Eine Vorstellung von der Schöpferkraft chinesischen Geistes geben nur die in den Tempeln Japans erhaltenen japanischen und koreanischen Bildwerke, die entweder von chinesischen Künstlern selbst geschaffen wurden oder zumindest unter ihrem Einflusse entstanden sind. Sie sollen in Ermangelung hochwertiger chinesischer Originale zur Erläuterung der frühen Kuan-yintypen herangezogen werden.

Die sogenannte Yumedonokwannon in der Traumhalle des Horiuji in Nara stammt aus dem ersten Drittel des 7. Jahrhunderts[5] (Abb. 1). Die Figur ist aus Holz geschnitzt und war ursprünglich vergoldet. Sie steht auf einem zweireihigen Lotoskelch und ist mit einem faltenreichen Untergewand und einem shawlartigen Überwurf bekleidet, dessen Enden sich blattartig aufrollen. Auf dem Kopfe trägt sie eine hohe Tiara aus Goldbronze, die mit Edelsteinen reich besetzt ist, die Hände halten in einer geöffneten Lotosblume

[1] Vgl. Arch. Survey W. J. Vol V. Pl. XIX, 6.
[2] Ed. Chavannes, Mission archéologique en Chine. Taf. 193.
[3] Ed. Chavannes, Mission archéologique en Chine. Taf. 150.
[4] Ed. Chavannes, Mission archéologique en Chine. Taf. 276.
[5] K. With, Buddhistische Plastik in Japan. Taf. 15 u. 16.

die flammende Perle, das Symbol der Erleuchtung und göttlichen Gnade. Der Aufbau der Gestalt ist streng symmetrisch, in der Körperbildung, in der Faltengebung und in den Rankenverschlingungen an dem Gitterwerk der Tiara. Trotz der sakralen Gebundenheit, die dem Auge durch die strenge Symmetrie der Linienführung vermittelt wird, hat die Gestalt etwas ungemein Leichtes, Schwebendes, das im wesentlichen durch die Gliederung von Gewand und Körper hervorgerufen wird. Dem Gewande wird die lastende Schwere genommen, indem die Gewandfalten, welche die Gestalt wie ein Blütenkelch umschließen, sich fächerförmig ausbreiten und in ihrem untersten Abschnitt flügelförmig ausladen. Der Körper ist gegliedert durch das Einziehen des Rumpfes oberhalb der Hüften, und dieses Einziehen schafft Durchblicke zwischen dem Oberkörper und den Armen, durch welche auch die Flächigkeit der Gestalt besonders betont erscheint. Gegenüber der Flächigkeit der Gesamtbildung fällt die plastische Behandlung von Gesicht und Händen auf. Die Hände, die das heilige Symbol tragen, sind klar durchgebildet. Die Finger der linken schalenförmig geöffneten Hand sind fein modelliert, die rechte Hand ist dahinter gelegt und die Flammenperle dadurch etwas vom Körper abgerückt, so daß sie plastisch wirkt und in ihrer Bedeutsamkeit gesteigert erscheint. Dieselbe Feinheit der plastischen Behandlung zeigt auch das Gesicht. Das feine Oval ist von herber Geschlossenheit und doch von innen heraus bewegt; bewegt durch den Schwung der zart geformten Lippen, die in den Mundwinkeln etwas vertieft sind, durch die tiefen Schatten der hochliegenden, fast aneinanderstoßenden Augenbrauen, zwischen welchen das Haarflöckchen Urna sichtbar ist, und vor allem durch das Hochziehen der Brauen und das Neigen der Mundwinkel. Dies gibt dem Gesichte den Ausdruck des Staunens, und zwar eines freudigen Staunens über die Flamme der Erleuchtung, die eben aus der Perle sprüht. Durch diesen sakralen Vorgang wird auch das weltentrückte Lächeln auf dem Antlitze der Gottheit erklärt, dessen wunderbare Ruhe und Geschlossenheit so ganz im Einklang mit dem heiligen Wunder steht[1].

Demselben Typus wie die Yumedonokwannon gehört eine Bronzestatue an, die sich gleichfalls im Horiuji befindet und auch aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts stammt[2] (Abb. 2). Obgleich diese beiden Statuen derselben Kunstperiode angehören, zeigt die Bronzestatue ganz andere Stilmerkmale als die Yumedonokwannon. Durch die kleine Figur des Buddha Amitabha in der Krone ist sie als Bodhisatva Avalokitesvara, beziehungsweise als Kuan-yin charakterisiert, ihre Hände zeigen die Mudra des Schenkens und des Trostes. Sie steht auf einem runden Lotossockel und die beiden Füße mit dem schwer aufliegenden Gewande füllen fast die ganze Breite der Basis aus. Der Körper ist massig, gedrungen und unbewegt und trotz Hebung der linken Hüfte erscheint die Schwerfälligkeit des Standmotivs nicht aufgelöst. Der runde übergroße Kopf lastet auf dem kurzen Hals, Nase und Augenbrauen sind scharfkantig geschnitten, die Lippen sind wulstig und aufgeworfen und unterhalb der Nase und des Kinnes sind tiefe Einsenkungen; die herabgezogene Oberlippe und die tiefen Mundfalten geben dem Gesichte einen leidvollen Zug und statt des verträumten Lächelns der Yumedonokwannon zeigt dieses Antlitz schweren grüblerischen Ernst. Auch die Behandlung des Gewandes ist von dem der Yumedonokwannon verschieden. Das Gewand ist zwar im Gegensatz zur Blockhaftigkeit der Kernmasse durch Unregelmäßigkeit der Linienführung etwas bewegt, ohne aber dadurch wesentlich aufgelockert zu sein. Besonderer Nachdruck ist auf das stoffliche Beiwerk gelegt. Gehänge und Schmuckketten sind mit großer Sorgfalt durchgebildet und geben zusammen mit der Schwerfälligkeit des Körpers und den plumpen Händen und Füßen dem Bildwerk ein naturalistisches Gepräge, welches in ausgesprochenem Gegensatze zu der transzendentalen Komposition der Yumedonokwannon steht.

---

[1] Vgl. With, a. a. O. Textband S. 45 ff.
[2] With, a. a. O. Taf. 68.

Die plumpe Schwerfälligkeit der Bildwerke dieser Art ist nicht auf Primitivität oder auf fehlendes Können zurückzuführen. Das beweisen die Meisterhaftigkeit der Gußtechnik und die Feinheit der Ornamentik an diesem Denkmal, sowie die künstlerische Vollkommenheit anderer Bildwerke aus derselben Zeit. Es dürfte vielmehr den Werken dieser Richtung ein anderer Kunstwille zugrunde liegen, worüber im Folgenden noch zu sprechen sein wird.

Ein zweiter Typus der Gottheit Kuan-yin zeigt den Bodhisatva sitzend in der Haltung tiefen Nachdenkens; diese Darstellungsform entspricht wohl dem esoterischen Buddhismus, in welchem der Denkvorgang im Mittelpunkte der Lehre steht. Auch dieser Typus ist wie der vorhergehende in den Grotten von Yün-kang und Long-men ikonographisch vorgebildet[1], doch soll die nähere Erläuterung wieder an einem japanischen Bildwerk erfolgen, das sich im Kloster Chuguji in Japan befindet[2] (Abb. 3). Die Figur aus gelacktem Holz sitzt auf einem Thron mit rundem Lotosuntersatz, und zwar in einer für ostasiatische Begriffe eigenartigen Haltung, die gestaltlich wohl auf indische Vorbilder zurückgeht[3]. Das rechte Bein ist hochgezogen, rechtwinklig abgebogen und quer über den linken Oberschenkel gelegt, das linke Bein hängt herab und der Fuß ruht auf einer offenen Lotosblume, die an langem Stiel von der Bodenplatte aufsteigt. Der Oberkörper ist nackt und schmucklos, er ist leicht nach vorne geneigt, ebenso wie der Kopf, der auf die rechte Hand gestützt ist. Über die Beine ist ein reiches Gewand gelegt, das zwischen den Falten die Formen durchscheinen läßt und dann nach abwärts fallend in schwerem Faltenkranz den Thron umgibt. Stilistisch weist diese Statue gegenüber der Yumedonokwannon Merkmale einer Entwicklung auf, die den Übergang von der körperlosen Abstraktion zur materiellen Körperhaftigkeit bezeichnet und vorwiegend darin besteht, daß diese Figur nicht mehr wie die Yumedonokwannon ein fast körperloses Gebilde darstellt. Sie ist räumlich aufgebaut. Der Körper selbst bewahrt zwar noch die strenge Flächigkeit der Frühzeit, aber die einzelnen Körperteile sind in räumlichem Hintereinander angeordnet. Der Leib liegt weit zurück, das rechte Bein verdeckt den Schoß, der rechte Arm hebt sich als vollplastisches Gebilde von der Brust ab und der linke Arm ist rechtwinklig abgebogen und führt in die Tiefe. Auch Licht und Schatten sind in gewissem Sinne auf Raumwirkung eingestellt. Der Schoß liegt durch den Schatten des rechten Beines im Dunkel und erhält dadurch Tiefe, während der Oberkörper in vollem Lichte steht. Das Faltengewoge, das den Thron umgibt, wird durch das Spielen der Lichter und den Wechsel von Licht und Schatten rhythmisch bewegt und dadurch auch der rundplastische Aufbau des Thrones voll zur Geltung gebracht. Trotz dieser plastischen Anordnung und trotz der Feinheit der Modellierung bleibt dieser Körper aber noch immer ein naturfernes Gebilde. Die Gelenke sind nirgends durchgearbeitet, man sieht nirgends die Andeutung der Knochenstruktur, und auch die Muskulatur zeigt nicht die Spannung lebendiger Bewegtheit. Alles ist wunderbare Ruhe, der Körper nur Begriff, nur substantielle Verkörperung idealer Vorstellungen. Am deutlichsten kommt dies in der Behandlung des Kopfes zum Ausdruck. Das Haar ist als glatte Masse gegeben, aus der die Intelligenzknorren unverhüllt hervorstehen und nur die halbkreisförmigen Augenbrauen trennen das Gesicht von der glatten Rundung des Schädels. Dadurch wird dem Auge die Vorstellung von gewaltigen Verstandeskräften vermittelt, welche die Voraussetzung für die Erreichung der Bodhisatvawürde sind[4]. Die halbgeschlossenen Augen, die Lippen mit den fein bewegten Randlinien, auf welchen wieder, wie bei der Yumedonokwannon, jenes geheimnisvolle, nach innen

---

[1] Chavannes, a. a. O. Taf. 127.

[2] With, a. a. O. Taf. 111 u. 112.

[3] Die Figur wird von der neueren Forschung auch als Maitreya, der Erlöser der kommenden Welt, bezeichnet.

[4] Vgl. With, a. a. O. Textband S. 106ff.

Abb. 4. Kwannon, Kaiſerl. Muſeum in Tokyo.
Nach Originalaufnahme von Karl With.

Abb. 5. Kwannon, Kwanchinji.
Nach Originalaufnahme von Karl With.

Abb. 6. Fukukenſaku Kwannon, Todaiji.
Nach „Japanese Temples and their Treasures“.

Abb. 7. Elfköpfige Kwannon, Kwannondo.

Nach „Japanese Temples and their Treasures“.

Abb. 9. Buddhistische Madonna.

Nach „Annales du Musée Guimet“ Bd. XI.

gerichtete Lächeln spielt, und der leicht gesenkte Kopf, der sich eben von der stützenden Hand loszulösen scheint, deuten den Zustand der Erlösung an, die Überwindung aller irdischen Gedankenschwere.

Demselben Typus wie die Chugujikwannon gehört eine japanische Bronzestatue an, die gleichfalls aus dem 7. Jahrhundert stammt[1] (Abb. 4). Ein Vergleich dieser Figur mit der Chugujikwannon ergibt, daß hier dieselben Gegensätze in der Auffassung und Wiedergabe der menschlichen Gestalt wahrnehmbar sind, auf welche bei Besprechung der beiden stehenden Kwannonfiguren hingewiesen wurde. Statt der schlanken Biegsamkeit ein gedrungener massiger Körper, statt des fein proportionierten Kopfes ein breiter viereckiger Schädel, der viel zu groß scheint für den dicken, kurzen Leib. Der Oberkörper ist rundplastisch gebildet, er schießt nicht wie ein Blütenschaft empor, sondern ist nach vorwärts gekrümmt, die Brust ist stark gewölbt und der plumpe Fuß ruht schwer auf einer Lotosblume. Dem auf europäische Kunst eingestellten Beschauer wird diese Figur in ihrer Häßlichkeit gewiß abstoßend erscheinen. Und dennoch steht diese Statue als Kunstwerk vielleicht nicht weniger hoch als die Chugujikwannon. Man beachte, wie der Oberkörper kräftig durchmodelliert ist, wie das Rückgrat sich spannt, wie sich die Muskulatur oberhalb des Gürtels einsenkt und das Gesicht in allen Teilen durchgearbeitet ist. Wie der Künstler bemüht ist, durch formale Mittel dem Gesichte einen bestimmten Ausdruck zu geben und auch tatsächlich durch die halbgeschlossenen Augen, durch die Bildung der Nase, deren Flügel in die tiefe Senkung der Mundfalten übergehen und durch die bogenförmig geschwungene Oberlippe im Beschauer die Vorstellung grüblerischen Denkens erweckt. Nur ist hier im Vergleiche zur Chugujikwannon alles Schwere; es ist nicht die leichte Freiheit eines beweglichen, durch Denken geschulten Geistes zum Ausdruck gebracht, nicht leichtes Überwinden des Irdischen durch Selbstvertiefung, sondern schwere, angespannte Denkarbeit. Diese stilistischen Gegensätze finden ihre Erklärung nur zum geringen Teile in der Verschiedenheit des Materials, denn man kann dieselbe grazile Leichtigkeit und dieselbe Schlankheit im Aufbau der Gestalt nicht nur an Holzstatuen, sondern auch bei Bildwerken aus Bronze beobachten[2] (Abb. 5).

Es geht daraus vielmehr hervor, daß es in Japan, dessen Kunst in jener Zeit noch ganz unter chinesischem Einflusse stand, gleichzeitig zwei Kunstrichtungen gegeben hat, die ausgesprochene Gegensätze aufweisen. Ebenso auffallende Gegensätze finden sich bekanntlich in den geistigen Strömungen der chinesischen Kultur. Die geographischen Bedingtheiten und die Verschiedenheit der Rassen bilden ihre Grundlagen. Auf dem Gebiete der Kunst hat im Norden ein abstraktes Formenempfinden zur Vergeistigung der Materie geführt (man denke an die Bildung der hieratischen Bronzegefäße[3]), während im Süden ein individualistischer, von indischem Geiste beseelter Formwille nach naturalistischer Darstellung drängt (man erinnere sich an die lebhaft bewegten menschlichen Gestalten auf den südchinesischen Bronzetrommeln und an die Beschreibungen der zerstörten Tempelgemälde im Südstaate T'su). Vielleicht lassen sich auch die stilistischen Verschiedenheiten in der japanischen Bildnerei der Frühzeit auf diese Sonderart in der geistigen Kultur des chinesischen Mutterlandes zurückführen. Man hätte dann in dem einen Falle mit dem Einflusse des nördlichen Formwillens zu rechnen, der seinem abstrakt gerichteten Geistesleben entsprechend vergeistigte Formen von naturferner Bildung schafft und in dem anderen Falle mit dem Einflusse des südlichen Kunstwollens, dessen volkstümliche Ursprünglichkeit sich durch Anlehnung an die natürlichen Begebenheiten manifestiert und auch die Gottheit mit den Merkmalen der Rasse darstellt.

Ein dritter sehr häufig vorkommender Typus des Bodhisatva Avalokitesvara ist die vielarmige Kwannon, eine Darstellungsform, die ihren geistigen Ursprung wohl in den

[1] With, a. a. O. Taf. 117 u. 119.
[2] With, a. a. O. Taf. 60.
[3] Vgl. E. Groβe, Die ostasiatische Plastik, S. 10.

späteren Tantra hat, welche durch Abkehr von dem Idealismus der Frühzeit bis zu einem gewissen Grade eine Entartung der reinen buddhistischen Lehre bedeuten. Der Bodhisatva ist in diesem Falle nicht, wie bei den früher geschilderten Typen, in der Haltung des Erkennens göttlicher Weisheit oder in Meditation gegeben, sondern in tätiger Ausübung seiner Vokation[1] (Abb. 6). Die ganze Gestalt, besonders aber der nackte Oberkörper ist reich mit Schmuck behängt und zeigt als charakteristisches Merkmal viele Armpaare. Ein Armpaar hat gewöhnlich die Hände betend gefaltet, die anderen zeigen entweder in den geöffneten Handflächen Augen, die es der Gottheit ermöglichen, nach allen Seiten zugleich zu blicken, oder die Hände halten Lotosblumen und andere Symbole übernatürlicher Kräfte. In Haltung und Gesichtszügen ist kein geistiger Vorgang zum Ausdruck gebracht, die Darstellung ist beschränkt auf die gegenständliche Wiedergabe legendarischer Tatsachen.

Eine andere Darstellungsform, die zum Teil auch auf die späteren Tantra zurückgeführt wird, ist die elfköpfige Kwannon[2] (Abb. 7). Über ihrer Stirn sind anschließend an das Bildnis ihres Vaters Buddha Amitabha zehn Köpfe gegeben, von denen jeder wieder von einem Buddhabilde gekrönt ist. Über der Mitte des Kopfes, dort, wo sonst die Ushnisa, der Intelligenzknorren sitzt, ist nochmals der Kopf des Buddha Amitabha gegeben. Diese Bildform wird auf die Vorstellung zurückgeführt, daß der Bodhisatva nach allen Seiten zugleich blicken soll, um nach Rettungsbedürftigen zu spähen und überdies auf folgende Legende: Der Bodhisatva, der unendlich um die Erlösung aller Wesen bemüht war, hatte einmal geglaubt, sein Werk vollendet zu haben. Als er nach kurzer Zeit doch wieder alle Höllen gefüllt fand, platzte sein Haupt voll Schmerz. Sein geistiger Vater Buddha Amitabha bildete dann aus den Stücken zehn Häupter und darüber als elftes sein eigenes. Im übrigen ist die Gestaltengebung auch bei diesem Typus ziemlich konventionell. Die Figur steht auf einem Lotossockel, zu beiden Seiten des Körpers fällt ein shawlartiges Tuch in wellenförmigen Kurven herab, über den nackten Oberkörper sind reiche Schmuckketten gelegt, die durch Rosetten zusammengehalten werden, die rechte Hand hält einen Gebetkranz, die linke das Kännchen mit dem lebenspendenden „süßen Tau". Auch die Bildung des Kopfes zeigt wenig Eigenart, sie entspricht dem graecobuddhistischen Schönheitsideal. Es fehlt diesem Bildwerk sowie den meisten dieser Gattung die individuelle künstlerische Formengebung. Sie verkörpern als Ausdruckswert die geistige Welt einer Sekte, die das Wesen der Gottheit durch Nutzbarmachung der göttlichen Kräfte den Interessen der Menschheit anzupassen sucht.

Eine vierte Darstellungsform des Bodhisatva Avalokitesvara ist die Kuan-yin mit dem Kinde im Schoße. Sie steht wohl in Verbindung mit dem Texte des Sutra Sadharma Pundarika, nach welchem der Bodhisatva Avalokitesvara als Bodhisatva der Vorsehung auch Kindersegen zu gewähren hat. Interessant ist, daß diese Darstellungsform nicht nur in bezug auf die legendarische Überlieferung, sondern auch gestaltlich der indischen Sagenwelt entlehnt ist. Auch in Indien wurde unter dieser Bildform seit altersher ein göttliches Wesen verehrt und zwar Hariti, eine Fee, die ursprünglich als Personifikation der Blatternkrankheit weithin gefürchtet war. Nach der Legende war sie selbst Mutter von 500 Söhnen und raffte alljährlich tausende von Kindern dahin, um sich und ihre Söhne zu ernähren. Um dieser Plage Herr zu werden, versteckte Buddha eines Tages Pingala, das jüngste und geliebteste Kind der Hariti unter seiner Almosenschale. Außer sich vor Schmerz, gelobte Hariti gegen Rückgabe des Kindes für immer ihre mörderische Tätigkeit einzustellen und aus der Kindeswürgerin wurde im Wege der Volksphantasie sehr bald eine Göttin, zu der man um Kindersegen betete. Sie wird in der Ghandarakunst, auf Java und auch sonst überall, wo es buddhistische Heiligtümer gibt, dargestellt, und zwar entweder mit dem Kinde im

[1] Japanese Temples and their Treasures. Taf. 332.
[2] Japanese Temples and their Treasures. Taf. 278.

Schoß[1], oder als ſtillende Mutter, umgeben von ſpielenden Knaben[2] (Abb. 8). Über Zentralaſien, wo der Typus wohl zuerſt von Indien übernommen wurde, iſt er nach Oſtaſien gelangt, wo ſich dann unter Verſchmelzung chineſiſcher und indiſcher Glaubensvorſtellungen der allbekannte Typus herausgebildet hat, der die Kuan-yin als Frau in mütterlicher Haltung mit einem Kinde im Schoße darſtellt, oft auch noch umgeben von adorierenden Geſtalten, in welche die ſpielenden Kinder der Fee Hariti verwandelt worden ſind[3] (Abb. 9). Es iſt jene Darſtellungsform der Gottheit Kuan-yin, welcher infolge ihrer Ähnlichkeit mit Madonnendarſtellungen des Weſtens der Name „buddhiſtiſche Madonna" beigelegt wurde.

Auf dem Gebiete der Malerei ſind außer den beſprochenen Bildformen noch andere Typen des Bodhiſatva Avalokitesvara ausgebildet worden, die, obwohl auch ſie im Zuſammenhang mit der Legende entſtanden ſind, die überirdiſchen Kräfte des Bodhiſatva nicht in ſichtbarer Betätigung, ſondern meiſt in vergeiſtigter Darſtellung zum Ausdruck bringen. Ein intereſſanter Typus, der den Bodhiſatva in indiſcher Faſſung als männliche Gottheit zeigt, iſt auf einem Seidenbild aus Tun-huang (Sammlung Pelliot) erhalten (Abb. 10). Der Bodhiſatva iſt hier auf einem Felſen ſitzend am Ufer eines Sees dargeſtellt, der dicht mit Lotosblumen bewachſen iſt. Der Kopf iſt in $^{3}/_{4}$-Anſicht gegeben. In der Mitte der Krone iſt das Bild des Buddha Amitabha ſichtbar und um den nackten Oberkörper ſchlingt ſich ein mit Lotosblumen beſticktes ſhawlartiges Tuch. Beſonderes Gepräge erhält die Darſtellung erſtens dadurch, daß der Bodhiſatva das hochgezogene Knie mit beiden Händen umfaßt, und dann dadurch, daß Kopfhaltung und Blickrichtung darauf hindeuten, daß der Bodhiſatva hier die erſte der vier Stufen der Meditation verkörpert „ein Leben voll Freude und Glück, voll Betrachtung und Forſchung in der Einſamkeit". Es dürfte alſo bei dieſem Typus nicht wie bei den Darſtellungen der Bildnerei, die den Bodhiſatva im Zuſtande der Meditation wiedergeben, das Stadium des überwundenen Denkens veranſchaulicht ſein, ſondern wie dies die weit geöffneten Augen und der forſchende Bl ck zeigen, das tätige, arbeitende Denken, in deſſen Verlauf der Bodhiſatva erſt zur ſtillen Kontemplation gelangt.

Ein anderer Typus führt in das China der T'angzeit[4]. Auf einer Bildrolle aus Seide, deren Original Wu-tao-tze, einem Maler des 8. Jahrhunderts, zugeſchrieben wird, iſt die Gottheit in ihrer ganzen Erſcheinung weiblich dargeſtellt, hat aber, wie auf den meiſten Bildern der T'angperiode, einen Schnurrbart. Damit mag angedeutet ſein, daß der Bodhiſatva die Vorzüge beider Geſchlechter in ſich vereinigt. Der Bodhiſatva iſt auch hier in natürlicher Umgebung dargeſtellt, und zwar zwiſchen Wolken, aus welchen er eben herabzuſchweben ſcheint. So ſchildert ihn der Text des Sutra Sadharma Pundarika: „Du glänzt über den Wolken und biſt ähnlich einer großen Wolke von Barmherzigkeit." Zu ſeinen Füßen ſieht man gleichfalls über Wolken zwei Geſtalten, wahrſcheinlich Chen Ts'ai und Loung-nu, die Lotosblumen in Gefäße pflanzen. Der Körper des Bodhiſatva iſt, wie es der Kunſt der T'angzeit entſpricht, in prunkvolle Gewänder gehüllt, die nur die Bruſt freilaſſen, auf der ſchweres Geſchmeide liegt. Von ſeinem Haupte fällt ein Spitzenſchleier in reichen Falten bis zu ſeinen Füßen herab. Die Verteilung der Maſſe iſt ſo durchgeführt, daß die eine Seite der Bildfläche ſtark betont iſt. Die Geſtalt iſt nach rechts gerückt und erſcheint durch dieſe Anordnung iſoliert; es iſt ihr im Raume kein Gegengewicht gegeben. Senkrecht ſchwebt ſie aus dem Weltenraume herab, der dadurch anſchaulich gemacht wird, daß die Geſtalt, die in $^{3}/_{4}$-Anſicht gegeben iſt, bis zu einem gewiſſen Grade als dreidimenſionales Gebilde wirkt, das die Fläche durchbricht und raumſchaffend wirkt. Die Figuren zu Füßen der Gottheit führen das Auge gleichfalls in die Tiefe; in einer Schräge, die

---

[1] Vincent A. Smith, A. history of fine Art in India and Ceylon. Abb. 64 u. 65.
[2] Foucher, La madone bouddhique. Farbtafel.
[3] Annales du Musée Guimet. Bd. XI, Taf. XII.
[4] E. Fenolloſa, Urſprung und Entwicklung der chineſiſchen und japaniſchen Kunſt. Taf. 49.

durch Anordnung der beiden Gefäße unterstützt wird, sind sie in deutlichem Hintereinander auf der Wolkenschichte gegeben, deren diagonale Richtung den Blick des Beschauers in die Tiefe und damit zur Gottheit hinlenkt. So durchbricht auch der ostasiatische Künstler die Fläche, wenn der Raum als Ausdruckswert im Bilde sichtbar gemacht werden soll. Der Körper des Bodhisatva zeigt weiche Rundungen, ebenso wie das leicht geneigte Antlitz, auf dem ein leiser Hauch von Schwermut liegt. Im Ausdrucke ist unendliche Milde; der mitleidsvoll nach abwärts gerichtete Blick, der weiche Schwung der Lippen zeigen deutlich, daß der Bodhisatva hier als der Allerbarmer veranschaulicht werden sollte, als den ihn auch das Sutra Sadharma Pundarika verherrlicht.

Ein dritter Typus der Malerei gehört der Sungzeit an[1]. Seine Entstehung geht wohl auf Mu-chi zurück, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts gewirkt hat. Mu-chi gibt die Göttin nicht in einer beliebigen Landschaft, sondern er versetzt sie unmittelbar auf die Insel Pu-to-shan, die an der klippenreichen Küste von Che-kiang gelegen, seit Mitte des 10. Jahrhunderts die Hauptstätte ihres Kultes gewesen ist. Dort sind der Göttin der Barmherzigkeit zwischen den Höhlungen und Spalten zerklüfteter Felsen zahllose Tempelchen und Altäre errichtet, als der gnadenreichen Beschützerin der Schiffer auf stürmendem Meere. So ist sie von Mu-chi wiedergegeben. Auf einsamer Klippe, vom Meer umbrandet, in schlichtem tuchartigem Gewande, das in losen Falten die Gestalt umhüllt. Ohne Attribute und ohne Symbole ist sie in Haltung und Ausdruck die Mutter der Hilflosen und Rettungsbedürftigen, eine Verkörperung der allerbarmenden Liebe.

Neben diesen am häufigsten wiederholten Darstellungsformen des Bodhisatva Avalokitesvara gibt es noch manche andere interessante Typen, die die ostasiatische Kunst zur Veranschaulichung des Begriffes von göttlicher Barmherzigkeit ausgebildet hat. Aber schon die hier getroffene Auswahl läßt den Gang der Entwicklung im Mythos und in der Kunst erkennen. Er führt, wie die vorangehenden Ausführungen zeigen, aus der Welt idealer Gottesbegriffe zur materialistischen Auffassung des göttlichen Wesens und in Übereinstimmung mit diesem Wandel in der religiösen Gesinnung von der abstrakten Körperlosigkeit naturferner Göttergestalten zur naturalistischen Formengebung und zur Menschwerdung der Gottheit.

Nō und Nō-Masken

Von FRIEDRICH PERZYŃSKI | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Auf einer dreiviertel Seite hat Noël Peri, der das beste Buch über japanische Nō-Spiele geschrieben hat, das Wort „Nō“ zu analysieren versucht. Er führt Seami, den klassischen Nō-Tänzer der Ashikaga-Zeit, an, der sich über „nō wa agaru“, „nō wa tomaru“, „nō wa sagaru“ verbreitet, über die Entwicklung, den Stillstand, den Rückgang dessen, der Nō besitzt und ausübt. Nō ist Talent und Entfaltung des Talentes, Kunst und Können schlechtweg.

Nō gehört zu den Dingen, von denen man mit Achtung spricht. Sie wird schon äußerlich bekundet durch den unübersetzbaren Respektsvorlaut O. Auch die Nō-Bühne und der Nō-Schauspieler haben daran Anteil: sie heißen O Nō-butai und O Nō-yakusha. Es gibt eine reizende Anekdote, die berichtet, warum Kawachi, einer der berühmtesten Schnitzer, den Beruf des Hofsattelmachers aufgab und Maskenmacher wurde. Er sah einst hinter der Nō-Bühne, wie Hideyoshi, der Eroberer Koreas, ein leidenschaftlicher Bewunderer der Nō-Kunst, Nō-Gewänder und die Nō-Maske anlegte. Bevor er die Maske befestigte, erhob er sie ehrfurchtsvoll und verneigte sich leicht. (Diese Geste ist

[1] Japanese Temples and their Treasures. Taf. 509.

Abb. 8. Hariti, Wandmalerei aus Zentralasien.

Nach Foucher „la Madone bouddhique".

Abb. 10. Bodhisatva Avalokitesvara.

Nach einem Seidenbild aus Tun-huang im Louvre zu Paris; mit Genehmigung des Herrn Pellid zum erstenmal publiziert.

Shakuzuru. Yamauba-Maske.
Japanischer Privatbesitz.

Shakuzuru. Deija-Maske.
Japanischer Privatbesitz.

Yunaga. Koomote-Maske. Japanischer Privatbesitz.

Echi. Omi onna-Maske. Japanischer Privatbesitz.

Himi. Yase onna-Maske. Japanischer Privatbesitz.

Ko-ushi. Koushijō-Maske. Japanischer Privatbesitz.

intelligenteren Besuchern Japans wohlvertraut). Auf Kawachi machte sie einen unauslöschlichen Eindruck.

Ein geheimnisvoller Nimbus also verklärt das Nō-Spiel und die Werkzeuge, deren man sich in ihm bedient. Auch dem Europäer, der einer Nō-Aufführung beiwohnt, teilt sich sehr bald etwas von dieser andächtig-ernsten, ja mystischen Stimmung mit. Warum, weiß er meist nicht zu sagen. Sind es die gesammelten Mienen der Zuschauer, die Textbücher verfolgen, wie wir beim Zuhören einer Oper oder eines Oratoriums? Die gemessenen (der Ausdruck ist wörtlich zu nehmen) Schritte und Bewegungen der in kostbare Brokatgewänder gekleideten Schauspieler? Die Anspannung, die aus den Gesichtern des Chors und der Musiker spricht? Sie lesen keine Noten ab und scheinen ihren Anteil jedesmal aus sich heraus neu zu schaffen. Oder ist's die vom Zen-Geist geadelte magere Architektur der Bühne, in der jedes Stückchen Hinoki-Holz, jede Ader der Maserung den unverrückbaren Zweck betont, nur zu dienen, sprödeste Folie zu bleiben, das Spirituelle des Bühnenvorganges zu verdichten?

Höhenluft, das ist's — sie weht auf der Nō-Plattform. Steig herauf zu uns, sagen die oft merkwürdig ruckweisen Gesten der Schauspieler, die Mienen der Choristen und Musiker: wir machen keinerlei Zugeständnisse, denn wir sind die Verkünder und Erhalter einer anderen Völkern Asiens längst verloren gegangenen Überlieferung, sind die Hüter der heiligen Lampe, in der die Seele Japans, der edelste geistige und moralische Besitz des Volkes, in reinster blauweißer Flamme glüht.

Ist dieser Hochmut der Nō-Künstler berechtigt? Zweifellos, sowohl äußerlich wie innerlich. Fünf Familien mit ihren Abzweigungen haben sich seit den Tagen der Ashikaga-Shogune, zuweilen allerdings durch die in Japan übliche Adoption, bis in unsere Zeit fortgesetzt, und man kann sich den Ahnenstolz eines Mitgliedes der Kwanze-Familie vorstellen, dessen Vorfahr mit dem großen Ashikaga-Fürsten Yoshimitsu vor 550 Jahren Matte und Eßgeschirr teilen durfte. Wir besitzen genaue Stammtafeln nicht nur dieser noch heute existierenden Nō-Schauspielerdynastien, sondern auch der Nō-Kyōgen-Spieler-Familien und der Musiker, die bis in das 15., 14. und 13. Jahrhundert zurückreichen. Stammtafeln aber führen nur Leute, die sich achten und geachtet werden.

Aus der Kasteneinteilung (1. Hofadel, 2. Fürsten, 3. Krieger, 4. Bauern, 5. Handwerker, 6. Kaufleute, an siebenter Stelle vor der letzten — den Eta genannten Paria Japans — Schauspieler, Freudenmädchen und Bettler) erhellt ohne weiteres, daß den Nō-Schauspielern und Tänzern eine Ausnahmestellung innerhalb ihres Berufes eingeräumt wurde. Sie galten, um es zu verdeutlichen, mehr als Priester, als Vollzieher einer Kulthandlung, denn als Schauspieler oder Tänzer. Fürstliche Dilettanten, wie z. B. Hideyoshi, glaubten sich nichts zu vergeben, wenn sie die Nō-Bühne als Mitwirkende betraten, und auch heute noch begnügt sich manches Mitglied des japanischen Hochadels durchaus nicht nur mit der Rolle eines genießenden Zuschauers.

Freilich, der Kreis der Menschen, vor dem sie erscheinen, ist eng gezogen, wie ja überhaupt das Nō-Theater im Ruf vornehmer Abgeschlossenheit steht. Das war durchaus nicht immer so. Arthur Waley, der im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen ostasiatische Quellen mit schärfstem Blick für das Wesentliche liest, hat bereits darauf hingewiesen, daß das Nō, ursprünglich eine Art Bestandteil des Gottesdienstes in den wichtigsten Shintō-Tempeln, auch der breiten Masse des Volkes durch Subskriptionsvorstellungen zugänglich gemacht und daß Gastspiele der bekanntesten Truppen selbst in entlegenen Bezirken des Reiches abgehalten wurden. Erst im 17. Jahrhundert erfolgte mit der Gründung regelrechter Volkstheater in Osaka und Tōkyō jene Siebung der Zuhörerschaft, die ihrerseits nicht wenig dazu beitrug, der Welt eine woanders längst verloren gegangene Bühnenkunst in der ganzen Strenge ihres Stiles zu erhalten.

Denn das Volk, zu dem sowohl der körperlich ermüdete Handarbeiter wie der von der Hetzjagd nach Geld befangen gewordene Kaufmann gehört, will durch knappe, leicht verständliche und häufig wechselnde Situationen, durch mühelos faßliche Worte,

durch bunte und derbe Anschaulichkeit, durch Verkörperlichung, nicht durch Andeutung eines Gedankens oder einer Stimmung unterhalten sein — es will Zugeständnisse an seine eigene Bildungslage. Das Nō, erzkatholisch und konservativer als irgendeine von uns erträumte Zukunftsbühnenkunst, lehnt sie ab. Schon Seami, wie sein Vater Kwanami Schauspieler, Dichter und Komponist in einer Person, forderte zu Beginn des 15. Jahrhunderts, daß selbst die lustigen Zwischenspiele (Kyōgen), eingeschoben zur Auffrischung in den eigentlichen Nō-Spielplan, die Regeln feinerer Gesittung peinlichst beobachteten. „. . . Unter keinen Umständen dürfen vulgäre Worte oder Gebärden eingeschoben werden, mögen sie auch noch so komisch sein . . .“[1]

Peri sowohl wie Waley widersprechen der landläufigen Meinung, die Nō-Spiele seien, weil in einer altertümlichen, zitatengespickten, allzu beziehungsreichen Sprache abgefaßt, selbst gebildeten Japanern von heute im Wortlaut nur schwer verständlich. Die ostasiatische Bildung — man lese nur kaiserliche Erlasse aus der jüngstverflossenen Ch'ing-Zeit daraufhin durch — ist zunächst viel literarischer als die westländische. Die Erlernung der Sprache selbst, deren Wortgefüge je nach der Stellung und Nachbarschaft der einzelnen Glieder so vieldeutig sein kann, hat die Phantasie, den Sinn für das Erraten, für die Anspielung derart geschärft, daß ganz andere Voraussetzungen für die Aufnahme sprachlicher Feinheiten bestehen als bei uns. Weiter aber gehören die in die Nō-Spiele verwobenen Lehren des Buddhismus und seiner Sekten, mag auch mancher Satz dem Westländer dunkel erscheinen, zu dem eisernen Bestand nicht nur der religionsgeschichtlichen Bildung, sondern, da die Historie des Landes ohne sie in ihren tieferen Zusammenhängen gar nicht begriffen werden kann, geschichtlicher Bildung des Japaners überhaupt.

Die buddhistische Weltauffassung und ihre Folgerungen sind Schlüssel und Kern des Nō, sind der Kanevas-Rahmen, in den alle Vorgänge hineingewirkt wurden, derart, daß die weiten Maschen das Gerüst der Stickerei wie die Luftschicht hergeben, die das Bild erblühen läßt und in der es sich immer wieder auflöst. So wuchs die Nō-Bühne zu einer großartigen und feierlichen Werbe-Empore der buddhistischen Heilslehre, insonderheit des Ryōbu-Buddhismus, der geschickter Weise die heimischen Shintō-Götter als frühe Verkörperungen buddhistischer Bodhisattvas deutete. Nicht ohne Grund gehen aus der Geistlichkeit die großen schulebildenden Nō-Tänzer hervor, liefert der Klerus eine ansehnliche Zahl bedeutender Maskenschnitzer; und noch im 18. Jahrhundert ist der Einfluß der Überlieferungen so lebendig, daß durchaus weltliche Maskenschnitzer ihrem Namen gleichsam als Empfehlung das Wörtchen „Nyūdō“ beifügen, d. h. einer, der sich das Haar geschoren hat und Priester geworden ist. Was man nicht allzu wörtlich nehmen soll.

Das Gefühl, das Kawachi überwallte, als er sah, wie sein Fürst die Nō-Maske vor der Benutzung ehrerbietig emporhob, wird nun verständlich: die Kunst des Nō schien den, der sich ihr ergab, seine Arbeit und seine Werkzeuge zu adeln. Ein bekanntes Nō-Spiel „Kokaji“ schildert, wie der Gott Inari-Myōjin einem berühmten Waffenschmied beim Schmieden eines Schwertes hilfreich zur Seite steht. Große Kunstwerke, so ist der hübsche Sinn dieser Allegorie, werden nur durch göttliche Gnade, in religiöser Versenkung geschaffen, und die geheimnisvollen Kräfte, die solchen Werken innewohnen, gehen auf jene gottmenschliche Vereinigung zurück. Empfindungen dieser Art sind es, mit denen auch die frühesten Nō-Masken betrachtet wurden. Das „Sarugaku dangi“ erzählt, daß eine Tenjin[2]-Maske des Shakuzuru dem, der sie tragen wollte, „seltsame Götterträume“ verursachte und daß sie fortfuhr zu spuken, auch als sie unbenutzt dalag.

Eine der wesentlichsten Erklärungen für die Gebundenheit des Nō, aber auch für seine Stilreinheit, und, was ihm zum Segen ausgeschlagen ist, für das Abflauen seiner

[1] Übersetzung von Arthur Waley.

[2] Tenjin ist die Bezeichnung für den vergöttlichten Staatsmann Sugawara no Michizane, der nach dem Tode seine Neider unerbittlich verfolgte.

Volkstümlichkeit liegt in der Benutzung der Maske. Sie schaltete das Mienenspiel aus, und da seelische Abtönungen nicht mehr aus dem Gesicht zu lesen waren, so mußten andere Mittel herhalten, um das menschliche Gefühlsleben mit allen seinen Schattierungen zu versinnbildlichen. Es hätte nahe gelegen, die Maske, die in ihrer häufig ungefügen Form von ehrwürdigen Tempeltänzen, gleichsam als Erbgut, übernommen wurde, gänzlich fallen zu lassen. War doch im 14. und 15. Jahrhundert unter dem erwärmenden Hauch kunstfreudiger Ashikaga-Fürsten eine ganze Nō-Literatur aufgekeimt (man möchte sie fast als die Literatur Japans bezeichnen), die neue Voraussetzungen schuf und an die Spieler erhöhte Anforderungen stellte. Daß man die Maske, ein unleugbares Hindernis, trotzdem beibehielt und nicht wie die Schauspieler der Volksbühne sofort zur Schminkmaske überging, spricht für eine Lebendigkeit der Überlieferung, wie sie nur in klerikalen Kreisen üblich ist, aber auch für den künstlerischen Ehrgeiz der Nō-Spieler. Und so geschah es, daß unter einem allmählich wohltätig werdenden Zwange die Kunst des Nō-Spiels zu einer Sicherheit und Vornehmheit des Stils erblühte, der mit Recht der Stolz aller gebildeten Japaner ist und ein Wunder unserer Zeit.

Freilich, die Nō-Spieler hatten glorreiche Helfer. Nicht nur die Sonne fürstlicher Huld und, was mehr ist, fürstlichen Verständnisses umstrahlte sie; in den Maskenschnitzern erwuchsen ihnen feinfühlige, ja ebenbürtige Werkgenossen.

Prachtvolle Masken waren bereits Jahrhunderte zuvor für die alten Tempeltänze, insbesondere für den Gigaku- und Bugaku-Tanz, geschnitzt worden. An edelsten Vorbildern und reichen Entwicklungskeimen, die benutzt, gepflegt und zur Entfaltung gebracht werden konnten, bestand kein Mangel. Daneben aber hatte die aufblühende Nō-Literatur gerade für die Maskenschnitzer eine Fülle neuer Aufgaben geschaffen. Mit einem unvergleichlichen, förmlich religiösen Eifer machten sich die Schnitzer, die nun aus mythischem Dunkel in das klare Licht der Geschichte treten, an die Arbeit. Schon das Werk der beiden ersten vielseitigeren Meister, deren Namen als hellste Sterne am Kunsthimmel der verdämmernden Hōjō-Zeit aufblitzen, bedeutet Vollendung sowohl als staunenswerte Fruchtbarkeit.

Der Werkstatt des einen, des Shakuzuru, entstammen nach einer japanischen Quelle nicht weniger als 44 der Masken, die in den Jahrhunderten vor der Restauration (1868) im Besitz der großen Tänzer-Familien Kwanze, Komparu, Kita, Hōshō, Ōkura usw. waren, und 27 der Hand des Tatsuyemon. Beide Künstler werden in die Kōan-Periode (1278—1288) gesetzt; doch spricht manches dafür, daß sie weit darüber hinaus gelebt haben und noch im 14. Jahrhundert tätig gewesen sind.

Shakuzurus Sondergebiet waren die „strengen" oder „starken" Masken. Die oben erwähnte Liste seiner Arbeiten führt unter den Nō-Masken nur drei Frauenmasken auf, und auch diese — eine Hannya oder Teufelin, eine Deigan genannte Frauenmaske für Eifersuchtsrollen sowie eine Yamauba-(Bergalte-)Maske — gehören zu den Masken mit wuchtigerem seelischen Inhalt.

Yamauba-Masken, die von japanischen Kennern dem Shakuzuru zugeschrieben werden, sind auch heute noch erhalten[1]. Unsere Abbildung zeigt den allem Anschein nach von Shakuzuru geschaffenen Typus, der nun mit reizvollen Abwandlungen bis ins 19. Jahrhundert hinein wiederholt, meist aber gemildert und geglättet wird. Die Maske wird im Nō-Spiel „Yamauba" angelegt, das das ruhelose Wandern der weißhaarig gewordenen Bergfee schildert, über Täler und Berge hinweg, die sie im Winter mit Schnee, im Frühling mit Blüten bedeckt.

---

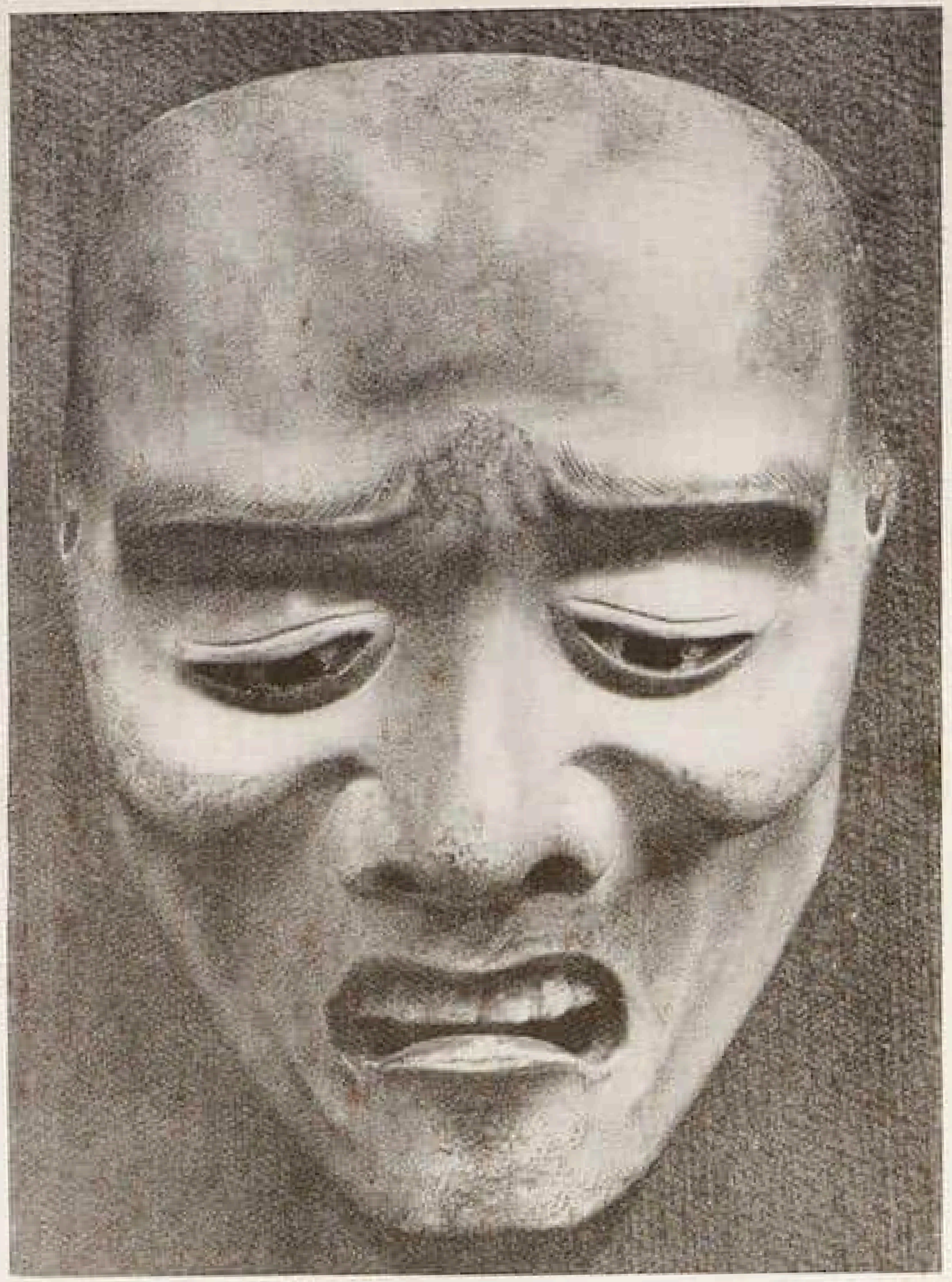
[1] Genauere Angaben über die Besitzer der klassischen No-Masken, über die Quellenliteratur, über die Künstler und die von ihnen geschaffenen Typen, kurzum über das gesamte in der europäischen Literatur stiefmütterlich behandelte Gebiet werden Interessenten in einer dem Abschluß entgegengehenden größeren Arbeit aus meiner Feder: „Japanische Tanzmasken" finden, die Anfang nächsten Jahres in Deutschland erscheinen wird, sofern die Erbärmlichkeit unserer politischen Zustände es gestattet.

Shakuzuru gibt in seiner Maske ein über die Norm hinaus gesteigertes Gesicht. Die Alterserscheinungen sind da: das gescheitelte, mit je einem schwarzen und weißen Strich gepinselte Haar, die tiefen welligen Querfalten auf der Stirn; Nasenmundfalten und Wangenfalten. Um das eingesunkene Auge zieht sich eine ringförmige Grube, deren Schatten sich scharf gegen die Orbitalränder absetzt. Aber aus dieser Höhle, aus den dunkelgeränderten Lidfalten tritt ein großes Auge heraus, das wie ein schwarzer Diamant funkelt. Es gleißt: denn seine Iris wird von einem fein abgetönten Bronzeplättchen gebildet, während die Pupille (das Sehloch für den Nō-Spieler) offen bleibt. Die Lederhaut des Auges ist gerötet. Überweibliche Kraft spricht aus den gespannten Zügen, deren Wucht der bis zur Stirn verlängerte Nasenrücken, die breite Rinne über der emporgezogenen Oberlippe, die gleichmäßig starken Zähne des großen Mundes, die Kinngrube wirksam betonen. Der ausdrucksvolle Mund ist geöffnet wie bei den meisten Masken, damit der Darsteller atmen und rezitieren kann.

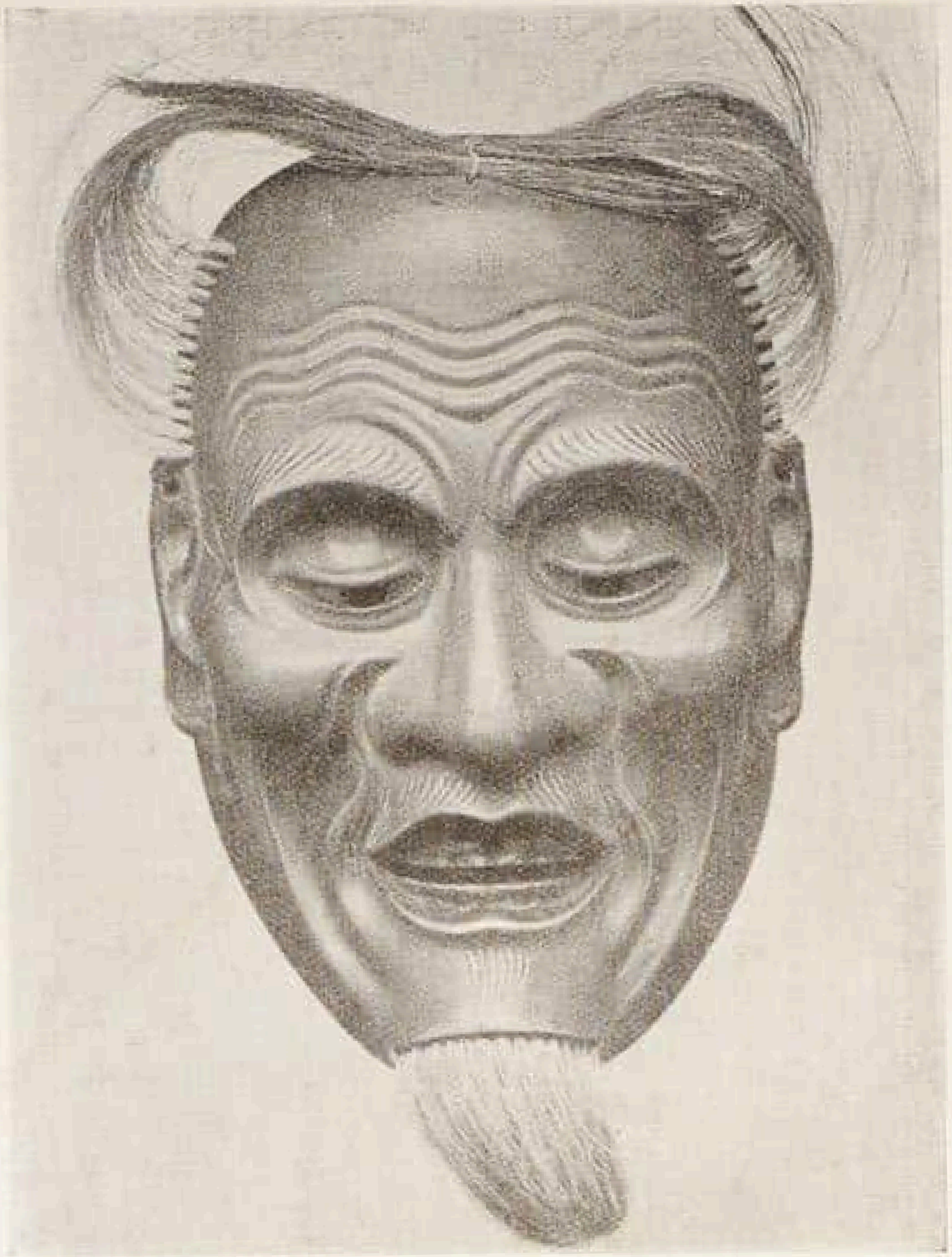
Mehr noch in seinem Element, ja in seinem eigentlichen Fahrwasser ist Shakuzuru, wenn er teuflische Visionen, die Nachtseiten der menschlichen Natur und die Spukgestalten der buddhistischen Hölle zu plastischem Leben erwecken kann. Seine Beshimi-, Tobide-, Shishi- und Hannya-Masken, in denen Shakuzuru, ein künstlerischer Glaubensgenosse von Th. Amadeus Hoffmann und Poe, immer wieder neue Abwandlungen eines Grundthemas mit einer fast zwangsläufigen Beharrlichkeit und glühendem Temperament heraussprudelt, müssen die unbefangenen Zuschauer der Nō-Bühne mit tiefem Grauen erfüllt haben. Die Kwanze-Familie, die berühmteste der alten Nō-Tänzer-Schulen, besitzt eine Deija-(Schlammschlangen-)Maske, die zuweilen für das Nō-Spiel „Dōōji" verwandt wird. In der ihm zu Grunde liegenden Sage verfolgt ein junges Mädchen einen Priester mit Liebesanträgen. Er verbirgt sich schließlich unter einer mächtigen Tempelglocke. Aber das brünstige Weib verwandelt sich in eine Teufelin mit Schuppenleib und Drachenschwanz, ringelt sich um die Glocke, die sie wütend schlägt, bis sie rotglühend wird und in ihrer Glut Priester und Weib verbrennen.

Shakuzurus Deija-Maske vermeidet jede popanzhafte Verzerrung. Dieses Halbtiergesicht mit den auflodernden Schläfenarterien, dem Haargerinnsel auf der hautlos erscheinenden Stirnpartie, den gezackten Brauen, der mächtigen Rachenpartie mit der stark betonten Kaumuskulatur ist aus einem Gusse geschaffen, in der Besessenheit eines Visionärs von einem Rauschbilde abkonterfeit. Ein dünnes, sorgfältig abschattiertes Bronzeplättchen umwölbt das blutgierig funkelnde Auge. Die Reißzähne des Unterkiefers mit ihren messerscharfen Kanten sitzen ebenfalls in vergoldeten Bronzekapseln.

Tatsuyemons liebenswürdigeres Naturell bildete eine glückliche Ergänzung der Arbeiten des Feuerkopfes Shakuzuru. Wie schon Tatsuyemons Meißelführung und sein Kolorit eine weichere Hand verraten, so auch die Wahl seiner Vorwürfe: er ist es, der viele der „sanften" Masken erdacht hat. Obenan die Koomote: der Typus des jungen Weibes von strahlender Schönheit, der mit seinen zahlreichen Abarten (Mambi, Fukai, Zō, Waka onna, Ōmi onna usw.) soviel mehr Anklang bei abendländischen Sammlern fand als die (künstlerisch häufig bedeutenderen) Dämonenmasken. Tatsuyemons Koomote hat die Süße einer in gnadenreicher Sonne gereiften Menschenfrucht: die Augen, deren Winkel auf einer Geraden liegen, blicken fröhlich und klar, das Spiel der Nasenflügel ist von bezaubernder Anmut, und bezaubernd ist auch der heiter sinnliche Mund mit der in der Mitte sich senkenden Oberlippe, den weichen Schatten der Winkel, den Zähnchen des Oberkiefers mit ihrer Andeutung zarten Schmelzes. Die Haut liegt straff und etwas voll auf den Knochen, so daß sich ein leichtes Doppelkinn andeutet. Das Gesichtsoval zeigt das schönste Ebenmaß. Merkwürdig berührt uns die übertrieben hoch erscheinende Stirn, die jedoch dem Schönheitskanon der Zeit durchaus entspricht, der verlangt, daß die Brauen abrasiert und dafür sehr hoch in der Stirn zwei künstliche Brauen mit dem Pinsel angetuscht werden. Das in der Mitte gescheitelte, glänzend schwarze Haar läuft bandartig über die Ohren und verschwindet etwa in Wangenmitte



Zekan. Shunkwan-Maske.
Besitzer: Ostasiat. Kunstabt. d. Berliner Museen.



Im Stil des Kawachi. Ishiōjō-Maske.
Besitzer: Ostasiat. Kunstabt. d. Berliner Museen.

Unbekannter Meister. Noborihige-Maske für Kyōgen.
Japanischer Privatbesitz.

Unbekannter Meister. Otsu-Maske für Kyōgen.
Japanischer Privatbesitz.

nach hinten. Als Erſatʒ für die aus techniſchen Gründen derzeit nicht reproduzierbare Koomote-Maske des Tatſuyemon aus dem Beſitʒ des Nō-Tänzers Kinnoſuke Kongō ſei eine ſpätere Arbeit, eine Koomote des Yunaga und die Ōmi onna-Maske des Echi (Periode Eiwa 1375—1379) gezeigt.

Zu den anziehendſten Erſcheinungen unter den älteren Schnitʒern gehört Himi, wahrſcheinlich wie Ko-uſhi, der den nach ihm Kouſhijō getauften Greiſentyp ſchuf, ein Künſtler aus dem 14. Jahrhundert[1]. Himi hat das Nō-Masken-Ausdrucksregiſter um ein paar herbe Durklänge von ſtarker Reſonanz bereichert. Die vom Schickſal „Erniedrigten und Beleidigten“ ſind es, die Dulder und Reuigen, deren Typus er feſthält: die einſt ſo gefeierte, im Alter aber bettelarme Dichterin Komachi; den von ihr verſchmähten Liebhaber, der bei einer mit unendlicher Geduld abgelegten Liebesprobe umkommt; die Fürſtin, die vor Sehnſucht nach ihrem in der Hauptſtadt ſäumenden Gemahl hinſiecht; Fiſcher und Jäger, die buddhiſtiſche Gebote übertraten und nun in der Hölle tiefſte Pein erdulden. Himis abgemagerte, geiſterhaft bleiche und kummervolle Geſichter ſind von einer ſchneidenden Schärfe des Ausdrucks. Sein Yaſe otoko[2]-Typus mit der hohen, knöchern wirkenden Stirn, den todestraurigen Augen, der pyramidenförmig heraustretenden Jochbeinpartie berührt in der gotiſchen Strenge des Stils wie ein modernes Leidensbild. Man möchte glauben, daß Lyonel Feininger eine ſolche Maske ſchnitʒen würde.

Die Pforten des immer geräumiger werdenden Kunſttempels ſind nun weit aufgetan, und Generationen von Familien, in denen das Maskenſchnitʒen ſich als Beruf vererbt, arbeiten bienenemſig, unbekümmert um den Gang der Weltgeſchichte, techniſche Errungenſchaften verfeinernd und den Motivenſchatʒ ſtändig erweiternd, Jahrhunderte hindurch im Dienſt eines orthodoxen Schönheitskultus. Nicht weniger als 160 durch vorhandene Masken belegte Nō-Maskentypen habe ich bisher feſtgeſtellt, von den ebenfalls ſehr zahlreichen Kyōgen-Masken zu ſchweigen, unter denen oft genug geringere Werke, aber auch ſolche von ſchlagender Kraft und zündender Komik anzutreffen ſind.

Auf die Hauptgruppen oder gar einzelnen Perſönlichkeiten von fünf Jahrhunderten, auf Techniſches und Stilkritiſches hier einzugehen, hieße den Rahmen dieſes Aufſatʒes weit überſpannen. Zwei Sterne erſter Ordnung ſeien nur kurz erwähnt: Zekan († 1616) und Kawachi († 1645). Zekan hat wohl dann und wann manches Ungleiche, in der Hingebung einer wahren Schöpferſtunde aber auch vieles Köſtliche geſchaffen, ſo daß japaniſche Kenner ſeine beſten Arbeiten denen der alten Meiſter an die Seite ſtellen. Eine Shunkwan-Maske der Berliner Muſeen trägt den Brandſtempel Zekans und iſt auf der Rückſeite (deren Meißelſpuren japaniſche Kritiker faſt ſorgfältiger prüfen als den Avers) mit einem langen chineſiſchen Gedicht, einer literariſchen Huldigung der Arbeit, geziert. Die Maske ſtellt den auf die Teufelsinſel an der Satſuma-Küſte verbannten Prieſter Shunkwan dar, der ſeine begnadigten Gefährten von dannen ziehen und ſich qualvoller Einſamkeit ausgeſetʒt ſieht. Das ſchmerzverzerrte Geſicht ſchrumpft unterhalb der ſtark hervortretenden Jochbeinleiſte völlig zuſammen. Bartſtoppeln bedecken Kinn und die Partie über der klagend hochgezogenen Oberlippe. Die mehrfach eingebeulte Stirn mit den einſinkenden Schläfen hat intenſivſtes Leben.

Der Name Kawachi iſt japaniſchen Maskenkennern faſt zu einem Synonym für Untadelhaftigkeit der Arbeit, für höchſte techniſche Sicherheit geworden. Seine Iſhiōjō-Maske (bei dem Nō-Tänzer Ukyō Kongō), das Geſicht eines ſchönen Greiſes mit ſeinem Schema ausdrucksvoller Falten offenbart, in der freien und etwas verwäſſerten Replik der Berliner Muſeen vielleicht zu deutlich, welche Gefahr dem edlen Kunſtzweig unmittelbar droht: die der Glätte, der Veräußerlichung, des Erſtarrens überlieferter Formen.

---

[1] Das Kamenfu ſetʒt Himi allerdings 100 Jahre früher an als Ko-uſhi.

[2] D. i. magerer Mann.

Khmer-Köpfe

Von ALFRED SALMONY | Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Die Stellung der Khmer-Plastik im Ganzen des hinterindischen Kreises ist hier bereits angedeutet worden (Cicerone, 1. Asien-Heft, Seite 282—285), ohne daß damit die Probleme dieser Kunst restlos aufgewiesen wären. Die genaue geographisch-politische Abgrenzung wird unmöglich in Bezirken, in denen die Rasse allein Träger der Kunst ist. In Grenzregionen entsteht Khmer-Kunst, solange dieses Volk herrscht. Es kommt dort auch zu Vermischungen. Aber trotz aller Ähnlichkeit mit Benachbartem unterscheiden sich die Denkmäler von Cambodgia deutlich von den übrigen Schöpfungen Hinterindiens. Man hüte sich jedoch, den Begriff der Khmer-Kunst zu eng zu umgrenzen, der Gestaltungsreichtum der angeblich so formalistischen Plastik ist größer als man ahnt.

Es bedeutet keine wesentliche Verengung der Betrachtung, wenn man Köpfe an Stelle ganzer Figuren setzt. Der Ausdruck sammelt sich stets im Antlitz, denn die Züge sind leicht der Gefühlshaltung dienstbar zu machen, die, wenn sie nicht absichtlich zur Darstellung gebracht werden sollte, die formalistische Decke der Tradition und des Kanons mit triebhafter Notwendigkeit durchbrechen mußte. Die Khmer-Plastik dient mehr als irgend eine Kunstübung Asiens dem buddhistischen Ideal, ohne daß dessen Anwendung auf die Monumente der Lehre des Erhabenen beschränkt bliebe. Noch ist es nicht möglich, die einzelnen Typen zeitlich einzuordnen, doch scheint es sicher, daß der Höhepunkt der idealisierten Darstellung in die Zeit des klassischen Stils von Angkor (9.—12. Jahrhundert) fällt. Aus dem Anfang dieser Epoche zeigten wir im vorigen Aufsatz, S. 279, den Hari-Hara (Abb. 2). Es sei hier der Herkunftsort Maha Rosei, Provinz Prei Krabas (Süd-Cambodgia) und die Höhe, 1,75 m, nachgetragen. Gleichen Stils war auch der Gandharva mit dem Pferdekopf (Abb. 3 ebenda), Begleiter des Gottes des Reichtums Kubera (Höhe 1,35 m). Die klassischen Buddhaköpfe von Cambodgia gehören sämtlich einem bestimmten Typus an, in dem sich kanonische Entlehnung und freie Gestaltung seltsam vermischen. Das Beispiel (Abb. 1) befindet sich im Musée Indo-chinois, Paris und stammt vom Prah Khan, Provinz Compong Thom (Höhe 46 cm). Wie fast alle Kunstwerke des Museums ist auch dieses durch unsinnige Ergänzungen am Halse entstellt. Linien spielen in der Gestaltung dieses Gesichts eine geringe Rolle. Scharf umgrenzt ist nur der Teil, der unweigerlich dem Kanon unterworfen ist, die Frisur. Ein Band markiert den Haaransatz. Die Lockenspiralen sind ganz flach behandelt (im Gegensatz zu Java). Die Reihen der Haarkringel erheben sich erst auf der Schädelausbuchtung (ushnisha) ein wenig. Im Antlitz ist alles weich modelliert. Die Übergänge sind vorsichtig in das volle Fleisch gebettet. Das Auge war nicht geschlossen, wie es auf der Abbildung scheint. Lider und Pupille sind eingeritzt, jedoch häufig durch die Verwitterung nicht mehr sichtbar. Die kurze gerade Nase beschattet die Oberlippe — Oberlicht dürfte diese Köpfe stets ihrem wahren Aspekt am nächsten bringen. Ausdruckgebend ist vor allem der Mund. Über kleinem runden Kinn zieht er sich zu einem breiten unendlich milden Lächeln. Die Mundwinkel liegen ganz spitz in den Wangen, die Lippen heben sich kaum merklich aus dem Stein. Dieser Mund ist es, der auf den ersten Blick die Herkunft eines cambodgianischen Kopfes verrät. Niemals lächelte der Erhabene zärtlicher. Die Fülle der erhaltenen Buddha-Köpfe gehört dieser idealisierenden Richtung an.

Ihrer religiösen Bedeutung entsprechend sind brahmanische Köpfe häufig schreckhafter (Abb. 2). Die vergrößerten Augen, der drohende Mund lassen auf einen shivaitischen Kopf schließen. Das dritte Stirnauge und der Kopfputz sprechen gleichfalls dafür. Der eigentümlich dämonische Ausdruck vieler brahmanischer Stücke hat leider im vorigen Aufsatz zu einer falschen Bestimmung geführt, die hier berichtigt werden soll. Abb. 3

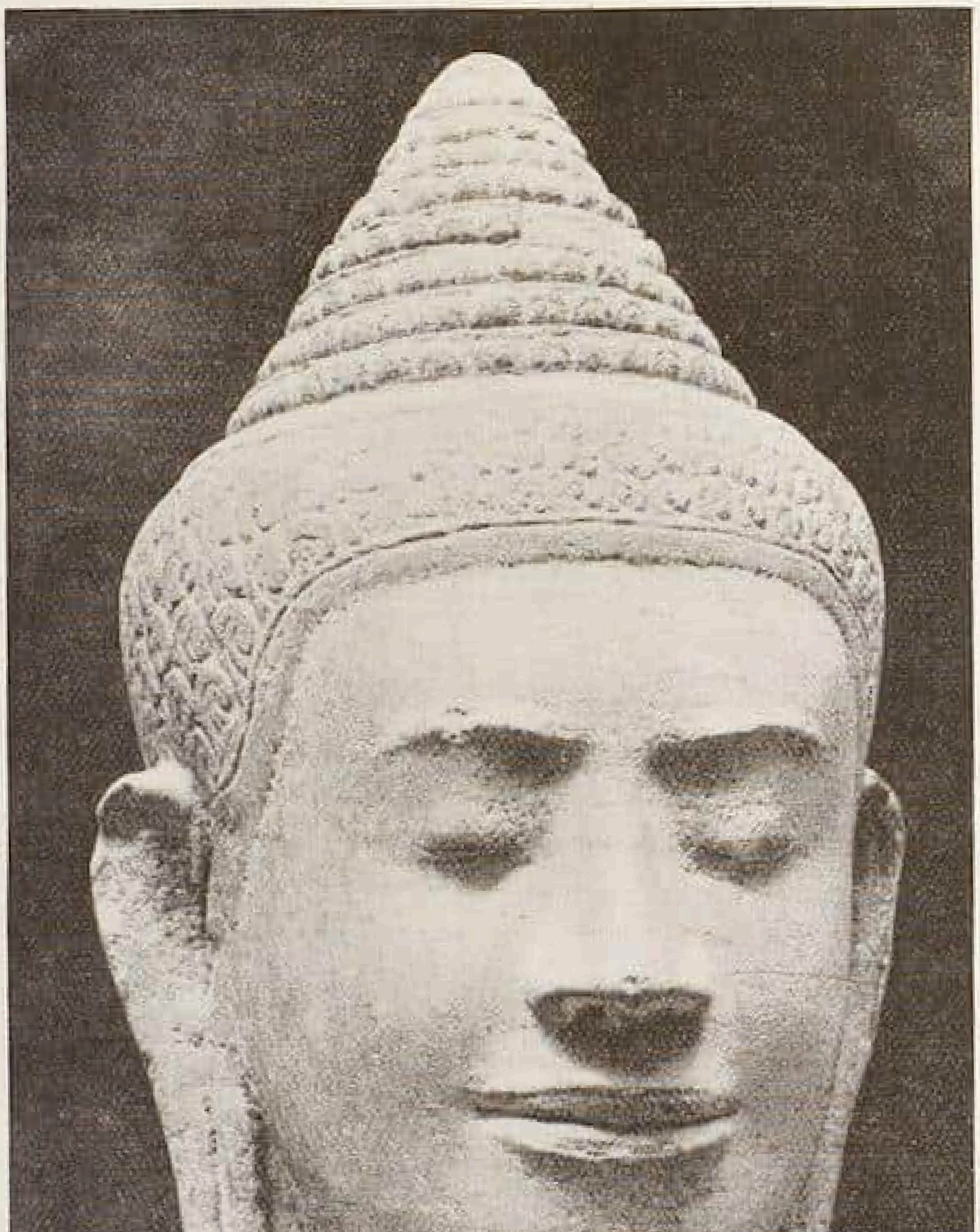


Abb. 1.
Buddhakopf vom Prah Khan, Provinz Compong Thom.
Höhe 46 cm.
Musée Indo-chinois, Paris.

Abb. 2. Shivaitischer Kopf. Höhe 36 cm. Musée Guimet, Paris.

Abb. 3. Shivaitischer Kopf. Höhe 35 cm. Musée Guimet, Paris.

zeigte Vishnu auf dem Naga (oder den Buddha) und entstammt dem Prah Khan (Höhe 1,10 m), also nicht Champa. Die brahmanische Gruppe von Cambodgia ähnelt häufig der verwandten Kunst der östlichen Nachbarn zum Verwechseln. In diesem Falle werden die Einzelheiten schärfer abgegrenzt, aus den sanften Hebungen der Augenlider wird eine Schwingung von einer Schläfe zur anderen, die deutlich in die Nase überleitet. Die Umgrenzung der Lippen könnte ebenso wie die Einziehung und Umrandung am Kinn Bart andeuten. Bei drohenden Gestalten treten noch Hauer aus der Oberlippe und Runzeln aus der Stirn. Für den drohenden Typus hat sich der Khmer-Künstler eine Formel von höchster Einfachheit geschaffen, gerade aus dieser Einfachheit macht man ihm einen Vorwurf. Zu Unrecht, denn sie ermöglicht größte Ausdruckskraft. Es zeugt von den schöpferischen Fähigkeiten der Khmer, daß sie neben den idealisierten den gesteigerten Stil der verzerrten Köpfe stellen konnten.

Es ist ein Dogma der europäischen Kunstbeschreibung, die Werke als Höhepunkte zu loben, die der Natur am nächsten stehen. Dieser Standpunkt wurde erst letzthin bekämpft. Daß aber auch naturalisierende Möglichkeiten im cambodgianischen Schaffen lagen, beweisen vereinzelte wirklichkeitsnahe Stücke. Das bedeutsamste Beispiel dieser Art bildet den Mittelpunkt der im Juni 1923 im Musée Guimet in Paris eröffneten „galerie khmère". Ein Kopf aus der Rotunde des gleichen Museums (Abb. 3, Höhe 36 cm) dürfte einen Brahmanen darstellen. Im Kopfputz wird wieder die Frisur schematisch verwertet. In der Bekrönung ist das Zeichen Om angebracht. An Stelle der Bartstilisierung tritt der plastische Spitzbart, gegliedert durch Schraffierung. Naturalistisch wirkt der Mund. Die vollen Lippen sind Merkmal der Rasse. Die Unterschiede gegen den idealisierten oder den verzerrtgesteigerten Typus sind gering, doch fühlbar. Dieser Mund ist wirklicher, weniger der religiösen Grundstimmung angeglichen. Offenbar erlaubte das die profanere Darstellung.

Die drei Möglichkeiten und Ausgangspunkte der Menschenwiedergabe sind in der Khmer-Plastik nicht scharf zu scheiden. Sie geben das Gestaltungsausmaß dieser großen Kunst, ihr Pendeln zwischen Formel und Wirklichkeit. Wenn es in Anfangsstadien eine naturnähere Kunst gegeben hat, so ist sie noch verborgen, wahrscheinlich auch nicht von den Khmer geschaffen worden.

Die Erforschung des heute französischen Gebiets löst sich nur langsam aus der Denkmalbeschaffung und geht noch häufig an dem künstlerischen Wesen vorüber. Das beweist wieder das zweite Heft der prächtigen Zeitschrift Arts et Archéologie Khmers (Verlag A. Challamel, Paris). In seiner Studie über die Psychologie des Khmer-Künstlers übersieht Groslier, daß die Begriffsscheidung vom Handwerker bereits europäisch ist. Wertvoll ist seine Arbeit über einen Tempel, dessen Anfänge bis ins 7. Jahrhundert zurückgehen. Ein Aufsatz über Keramik rutscht schnell in die Gegenwart ab. Dann druckt man — auf Kunstdruckpapier — Bürobagatellen, so einen Bericht über die Unterbringung der Besen im Museum von Phnom Penh. Immerhin, die Kunst von Cambodgia ist entdeckt.

Chineſiſche Schattenſchnitte

Von GEORG JACOB | Mit neun Abbildungen auf vier Tafeln

Bekanntlich iſt das Papier eine chineſiſche Erfindung, die wir arabiſcher Vermittelung verdanken. Man hat wohl über die Wichtigkeit dieſer Erfindung, auf der die Rentabilität des Buchdrucks beruht, mancherlei geſchrieben, ſie aber ſchwerlich bisher in allen ihren Folgeerſcheinungen nach Gebühr gewürdigt. Nicht nur Buchdruck und Papiergeld, die beide in China früher als im Abendland bekannt waren, beruhen auf ihr, ſondern auch auf dem Gebiete des Kunſtgewerbes, ſowie des Spiels (Papierdrachen, Kartenſpiele uſw.) hat ſie neue Wege gewieſen.

Aus China ſtammen z. B. auch unſere Papiertapeten, die dort etwa zwei Jahrhunderte nach der Erfindung des Papiers, alſo im vierten Jahrhundert, aufkamen und nach Europa zunächſt im 16. Jahrhundert von den Holländern, im 17. von den Engländern allmählich eingeführt wurden. Das Barock bevorzugte bekanntlich noch Leder-, das Rokoko Seidentapeten. Die ſpaniſche Wand, die im abendländiſchen Hausrat, namentlich während des 18. Jahrhunderts, eine wichtige Rolle ſpielte, kam am Ende des 16. Jahrhunderts aus Japan nach Spanien, ſtammt aber aus China. Auch die ſo äußerſt dekorativen und ſtimmungsvollen Papierlaternen dürften oſtaſiatiſchen Urſprungs ſein.

Erſt in neueſter Zeit hat ſich die Aufmerkſamkeit weiterer Kreiſe dem chineſiſchen Schattenſchnitt zugewendet. Seine Anfänge in China ſind noch nicht unterſucht.[1] Jedenfalls habe ich den Nachweis geführt, daß die Silhouette im Morgenland erheblich früher auftaucht als im Abendland[2] und einige Etappen des vermutlichen Weges ihrer Wanderung nach Weſt in Perſien, der aſiatiſchen und europäiſchen Türkei feſtlegen können[3].

Der chineſiſche Schattenſchnitt vereinigt Stil- und Naturgefühl in einer Weiſe, die das Abendland wohl niemals erreicht hat. Schon Goethe brachte der Kunſt des naturaliſtiſchen Schattenſchnitts lebhafteſtes Intereſſe entgegen. Johanna Schopenhauer hatte einſt einen von einer Fuchſia umſchlungenen, blühenden Kaſtanienzweig ausgeſchnitten und auf Goethes Zeichentiſchchen gelegt. „Goethe hatte an ſolchen Sachen ſeine größte Freude. Ganz triumphierend rief er dann: ‚Nein, die Frau, die kleine Frau hat das gemacht. Solche Streiche macht ſie. Sehen Sie einmal, ſehen Sie einmal recht, wie hübſch das iſt.[4]" Chineſiſche Schattenſchnitte würden Goethe vermutlich noch mehr begeiſtert haben. In jungen Jahren übertrug er allerdings ſeine beginnende Ablehnung des Rokoko, deſſen chineſiſche Elemente, die neuerdings Reichwein[5] klargelegt hat, er inſtinktiv empfand, auch auf China. „Er konnte," bemerkt Jeniſch mit Recht[6], „damals nicht die Tiefe einer Weltanſchauung verſtehen, die die Norm zum Ideal erhebt und die Vollendung in der Ausprägung des Naturgemäßen ſieht." Später hat ſich Goethe bekanntlich das Verſtändnis für chineſiſche Kunſt erſchloſſen.

Erſt durch die bei Hugo Bruckmann in München 1921 erſchienene Publikation chineſiſcher Schattenſchnitte durch Bernd Melchers wurde das Augenmerk unſerer Kunſtgewerbler auf die Werte dieſer öſtlichen Kunſtübung hingelenkt. Eine Ausſtellung während der Kieler Herbſtwoche für Kunſt und Wiſſenſchaft 1922 gab weitere Anregungen. Seit meiner Publikation „Schattenſchnitte aus Nordchina"[7] haben ſich meine Sammlungen, namentlich durch Geſchenke hier weilender Chineſen außerordentlich vermehrt, ſo daß ich gern von der ſich

---

[1] Ich habe mir notiert, ohne es zur Zeit nachprüfen zu können, daß Otto Fiſcher, Chineſiſche Landſchaftsmalerei, München 1921, Tafel 2 (8. Jahrhundert) an Ausſchneidearbeiten erinnert.

[2] G. Jacob, Die Herkunft der Silhouettenkunſt aus Perſien, Berlin 1913.

[3] Deutſche Überſetzungen türkiſcher Urkunden, Heft 7, Kiel 1922, S. 19/20.

[4] Paul Kühn, Die Frauen um Goethe. S. 335.

[5] Adolf Reichwein, China und Europa, Berlin 1923.

[6] Deutſche Vierteljahrsſchrift für Literaturwiſſenſchaft und Geiſtesgeſchichte, Halle (Saale) 1923, Heft 2, S. 329.

[7] Hannover 1923.

Abb. 1. Rana chinensis.

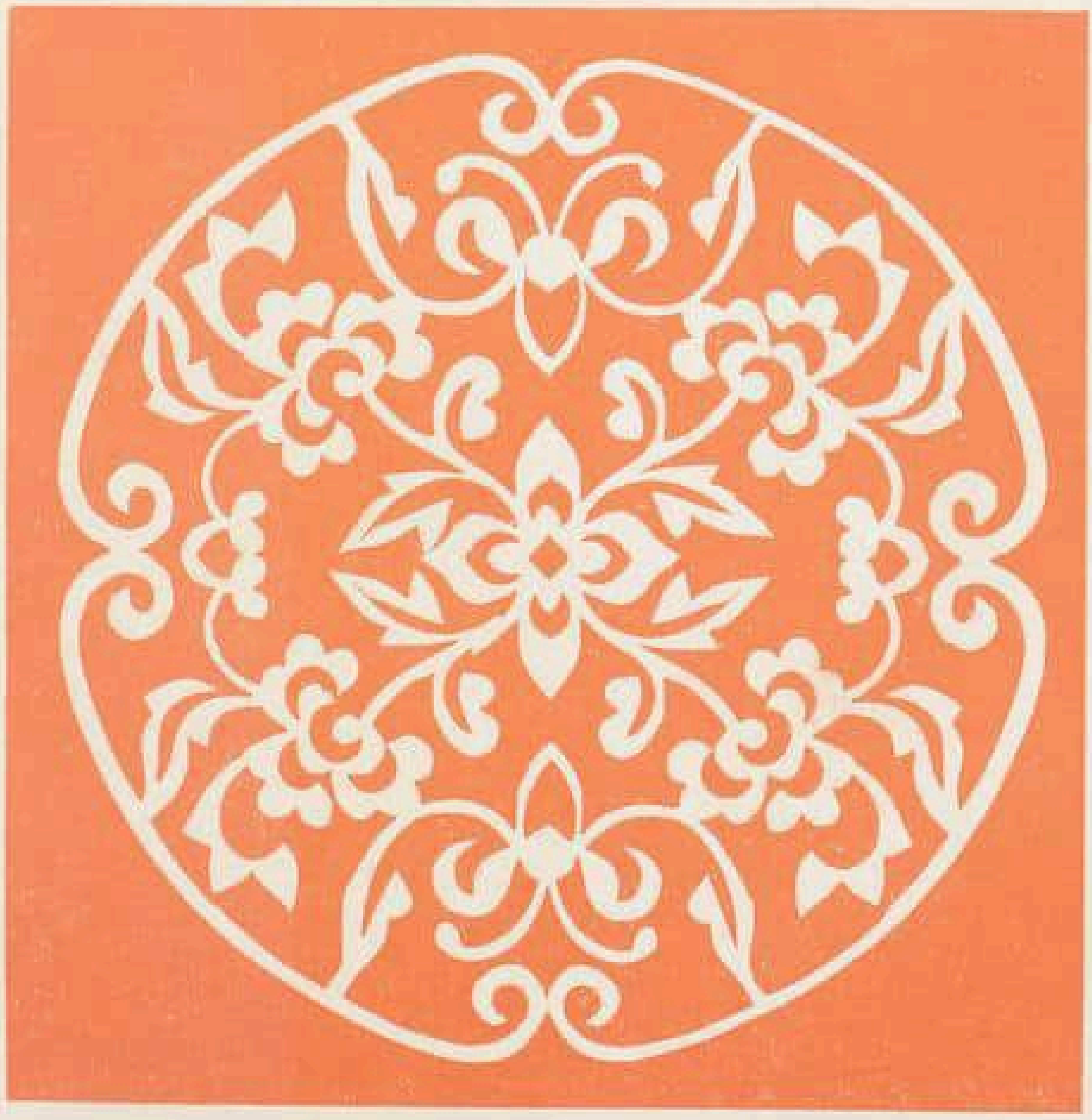


Abb. 3. Stilisierte Blumen und Schmetterlinge.

Abb. 6. Chrysanthemen als Schuhmuster.

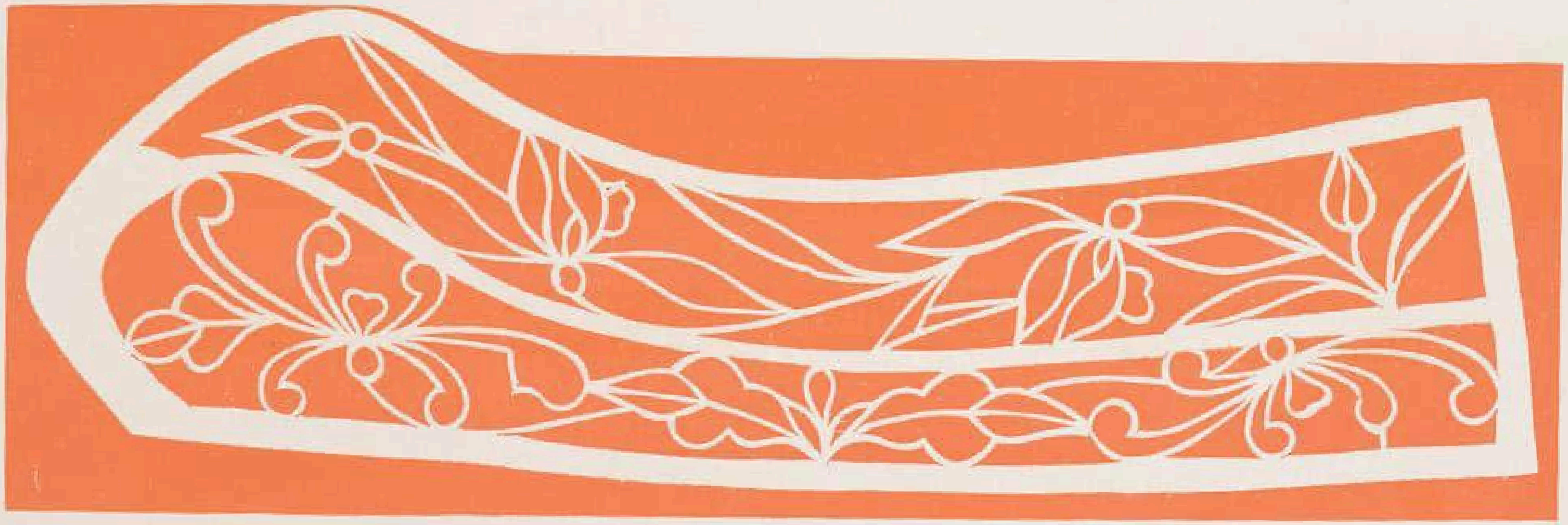


Abb. 7. Schuhmuster (Chrysanthemen und Orchideen).

Abb. 8. Schuhmuster (Tsching-kou).

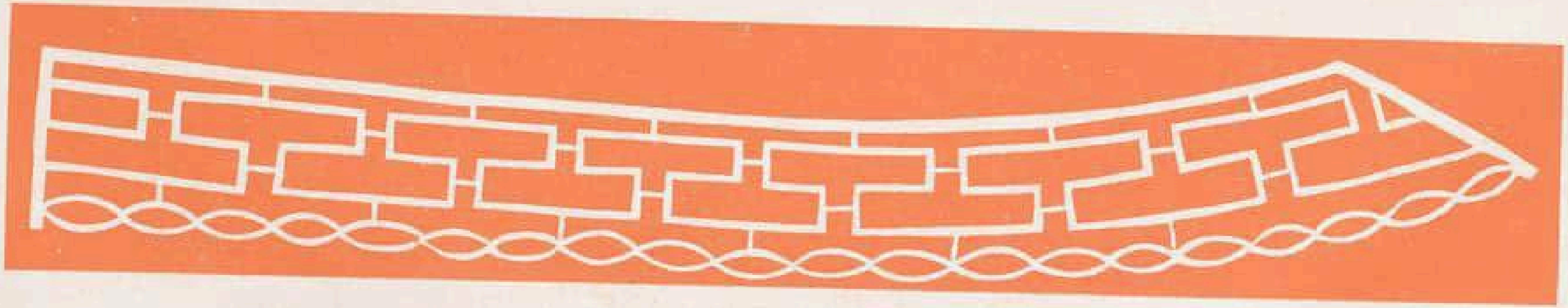


Abb. 9. Geometrisches Muster für Schuhe.

Abb. 2. Mumeblüten und Narzissen.

Abb. 4. Stilisiertes Blumenmotiv.

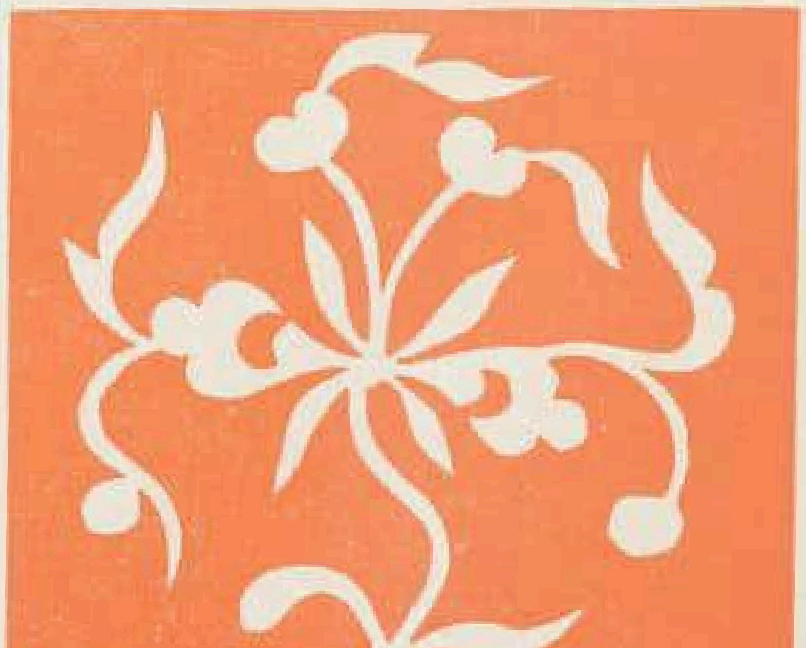


Abb. 5. Stilisiertes Blumenmotiv.

darbietenden Gelegenheit Gebrauch mache, weitere Proben zu veröffentlichen. Ich besitze als Schenkung von Herrn Hunke auch Ausschneidearbeiten in Folioformat aus rotem Papier mit Darstellungen des märchenhaften Djü-bau-pang, einer Wundervase, die an Fortunats Geldsack erinnert; man legt derartige Blätter Hochzeitsgeschenken bei. Für die Abbildungen wählte ich zunächst aus zahlreichen Tierdarstellungen (Kamelen, Büffeln, Tigern, Katzen, Hunden, Papageien, Elstern, Schleierschwänzen, Schmetterlingen, Heuschrecken, Spinnen, Tausendfüßen usw.), die meist feine Naturbeobachtung verraten, einen Frosch, rana chinensis, die chinesische Spielart unseres Teichfrosches rana esculenta. Die Haltung, der Rücken und die Augen sind vortrefflich wiedergegeben. Von naturwissenschaftlicher Seite werde ich darauf aufmerksam gemacht, daß die Vorderfüße fünf Zehen statt vier zeigen.

Abb. 2 stellt Blüten und Knospen des Mumebaumes (Prunus mume) und Narzissen schwe-chien, wörtlich: Wasser-Fee, dar, die auch hier wie auf Tafel 5 meiner „Schattenschnitte aus Nordchina" nur je fünf statt sechs Blumenblätter aufweisen. Herr Studienrat Boie schreibt mir aus Danzig, daß er diese Narzisse gut aus Schanghai kenne und bemerkt: „Die Blüten waren bedeutend kleiner als die unserer Narzissen und — meiner Erinnerung nach — gelblich und von betäubendem Duft. Die Zwiebeln waren, zwischen Steinchen geklemmt, in einem flachen Wasserschälchen zu etwa ½ Dutzend nebeneinander gestellt. Daß die Zwiebeln ohne jede Erde bloß im Wasser ihre Nahrung finden, würde ihre Bezeichnung als „Wasser-Fee" rechtfertigen." Narzissen sind in China beliebte Neujahrsgeschenke. Auch bei unserem Schattenschnitt deutet die rote Farbe darauf, daß es sich nicht um eine Stickunterlage, sondern um eine Geschenkbeilage handelt. Als Winterblume paßt die Narzisse gut zum bereits im Winter blühenden Mumebaum und symboliert mit diesem die Lebenskraft als gutes Omen für das neue Jahr. Über die große Bedeutung der Symbolik bei den Chinesen handelt eingehend Conrady in seiner Einleitung zu Stenz, Beiträge zur Volkskunde Süd-Schantungs, Leipzig 1907 (Veröffentlichungen des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Heft 1).

Abb. 3: Durch Kreisbogen begrenzte zu Ornamenten stilisierte Blumen und Schmetterlinge.

Abb. 4 und 5: Stilisierte Blumenmotive, Stickmuster, zu Buchschmuck geeignet.

Abb. 6: Chrysanthemum-Muster für gestickte Schuhe.

Abb. 7: Schuhmuster mit Chrysanthemum- und Orchideen- (wahrscheinlich Cymbidium-) Motiv.

Abb. 8: Schuhmuster mit zwei einander zugekehrten Exemplaren des Tsching-kou (wörtlich: Pekinghund), des chinesischen Zwergwachtelhunds, der bei uns unter dem Namen Chin oder Pekinese bekannt ist. Diese Tierchen wurden früher nur im Kaiserlichen Palast gehalten und auf Entführung eines solchen stand Steinigungsstrafe. Bei der Verwüstung des Sommerpalastes durch Engländer und Franzosen 1860 wurden fünf Exemplare, die einer Tante des Kaisers gehörten, welche beim Anrücken der Barbaren Selbstmord verübt hatte, erbeutet. Später gelangten Pärchen in den Besitz englischer Aristokraten. Heute hat der Chin schon eine ziemliche Verbreitung in Europa; in China wird er noch immer hoch gewertet. Unter meinen Schattenschnitten kommt auch eine dachsartig gestreckte Spielart vor. Abbildungen des Chin nach photographischen Aufnahmen findet man bei Friedrich Jungklaus, Der kleine Münsterländer Vorstehhund (Neudamm 1921) S. 30, 34 und Illustrated London News, Suppl. 19. April 1913, 24. Jan. 1914, auf letztere macht mich Herr Dr. Kölbing in Kiel aufmerksam.

Abb. 9: Schuhmuster mit einem äußerst elegant geschnittenen zarten geometrischen Motiv, in diesem Kunstzweig selten, durch zwei häufiger vorkommende regelmäßig ineinander geflochtene Linien begrenzt.

Buddhistische Bronzeköpfe aus Siam

Mit acht Abbildungen auf zwei Tafeln — Von ERNST DIEZ

So abgeschlossen Wien heute vom Orient und gar vom fernen Osten ist, mangels einer eigenen Flotte sowohl, wie auch besonders durch das russische Chaos, das uns den früher so beliebten und einfachen Weg durch die Ukraine zum Kaukasus unmöglich macht, gelangen doch noch ab und zu Kunstdenkmäler auch des fernen Ostens hierher, wie die hier vorgelegten Bronzeköpfe beweisen. Sie wurden vor etwa einem Jahre aus Rußland nach Wien gebracht. Wann und wie sie aus Ostasien nach Rußland kamen, kann ebensowenig gesagt werden, wie ihr letzter russischer Besitzer genannt werden kann. Die Köpfe waren nicht gerade für Wien bestimmt, hatten vielmehr Kurs nach einer westeuropäischen Zentrale, wurden jedoch in ihrer Reise von einem Wiener Kunsthändler aufgehalten, der durch diese glückliche Erwerbung einen schönen Beweis für guten Instinkt geliefert hat.

Handelt es sich auch nur um abgeschlagene Köpfe — also um eine echt tatarische Kollektion — so geben uns diese doch eine fast vollständige Entwicklungsreihe der buddhistischen Plastik in Siam von ihrer Blütezeit um die Wende des ersten Jahrtausends bis ins siebzehnte Jahrhundert — und darin liegt eben die Bedeutung dieser Reihe, die als ganze von einem Museum erworben werden müßte.

Eine möglichst knapp gehaltene Beschreibung diene zur Einführung in die hier herrschenden Stilelemente.

Abb. 1 gibt einen überlebensgroßen Buddhakopf von 37 cm Höhe aus goldbrauner Bronze ohne Patina wieder. Der Schädel hat den gewöhnlichen buddhistischen Auswuchs, dessen für Siam typische Flammenspitze jedoch abgebrochen ist. Die Haare sind in einzelne von rechts nach links gedrehte Löckchen geordnet. Die Ohren haben — wieder nach buddhistischer Symbolik — lang herabgezogene Lappen. Das Antlitz ist fast viereckig, kaum höher als breit, fettunterpolstert und plastisch modelliert. Die Nase ist edel geformt mit breitem Nasenrücken; die Übergänge zu den Augen sind natürlich, die Augen gesenkt, die Augendeckel dagegen auffallend hoch, die Pupillen mit abgesetzten Konturen umrändert, die unteren Augenlider ebenfalls durch Konturen zeichnerisch abgehoben. Den Mund umspielt ein Lächeln, das durch die Kräuselung der Lippen sowie plastisch deutlich durch die Wangenschwellungen zum Ausdruck kommt. Das Kinn versinkt fast in den Fettpolsterungen der unteren Gesichtshälfte. Der Mund selbst ist durch vertiefte Konturen zeichnerisch umrändert, die Unterlippe in zwei Teilen gepolstert, die Mundwinkel sind übermäßig vertieft. Der Hals besteht aus drei Fettringen.

Abb. 2 gibt einen überlebensgroßen ovalen Kopf von 60 cm Höhe mit schwarzgrüner Patina wieder. Die Flamme fehlt auch hier. Die Haarlöckchen sind im Gegensatz zu Abb. 1 von links nach rechts eingerollt. Die Nase hat im Gegensatz zur Idealnase des früheren Kopfes rassigen Charakter, der sich in ihrer Gebogenheit und im allmählichen Übergange des Rückens zu den Seitenwänden zeigt. Kontrastierend zu dieser realistischen Nase sind die Augen mit den hochgebogenen, fast kreisförmigen Brauen, von denen Schrägschnitte zu den halbkugelförmig gewölbten, unnatürlich hohen Augendeckeln einspringen, in die schmale halbmondförmige Öffnungen eingeschnitten sind. Die eingesetzten Pupillen aus Halbedelsteinen sind ausgebrochen, ebenso das Steinchen, das in die kleine Grube zwischen den Augen, als urna — geistiges Auge — eingesetzt war. Die Augenränder sind nicht ausgedrückt. Der Mund ist ein maskenhaftes ornamental umrändertes Gebilde, dessen Lächeln in den stark aufwärts gezogenen Mundwinkeln erstarrt ist. Das Kinn hebt sich polsterartig von der Fettmasse

Abb. 3. Buddhistische Bronzeköpfe aus Siam. Abb. 4.

Abb. 1. Buddhistische Bronzeköpfe aus Siam. Abb. 2.

Abb. 5. Buddhistische Bronzeköpfe aus Siam. Abb. 6.

Abb. 7. Torso des Prinzen Siddharta. Stein. Cambodja.

Abb. 8. Buddhist. Bronzebüste aus Siam.

der unteren Gesichtspartie ab. Die Fettringe des Halses sind mehr schon durch Konturen als plastisch getrennt.

Abb. 3 gibt einen kleinen lang-ovalen, nur 23 cm hohen, stark patinierten Bronzekopf mit Resten von Vergoldung wieder, dessen Flammenbüschel und Ohrlappen intakt sind. Die Nase gleicht der von Abb. 2, die Gesamtanlage der Augen ebenfalls, doch sind die Öffnungen noch schmäler, die Übergänge vom Stirnbein zu den Augäpfeln nicht so scharf geschnitten, auch der Mund nicht so ornamental gebildet, kurz alles natürlicher und mehr verinnerlicht als bei den anderen Köpfen.

Abb. 4 gibt einen lebensgroßen ovalen, 26 cm hohen, grün patinierten Bronzekopf wieder, dessen Schädelauswuchs ausgebrochen ist. Die Haarlöckchen sind knopfartig schematisiert. Der Haarboden ist durch eine wulstige Kurve von Stirne und Schläfen abgesetzt. Die Nase hat einen schmalen Rücken mit Schrägwänden, die in gleicher Breite die Augenkugeln umranden. Die Augenlider sind durch eingeritzte Striche angedeutet. Der Mund ist in einem Doppelkontur umrändert und gleicht im Schema Abb. 2. Die Ohrlappen sind abgebrochen. Die Halswülste sind nur durch eingeritzte Linien getrennt.

Abb. 5 gibt einen überlebensgroßen, lang-ovalen 36 cm hohen Bronzekopf wieder, dessen Schädelflamme fehlt. Die Gesichtsformen unterscheiden sich von den früheren durch die nunmehr konsequent durchgeführten geometrisierenden Formen. Kugelformen wechseln mit Schrägflächen. Der Nasenrücken ist ein messerklingendünner Kontur geworden. Die Nasenwände bilden mit den Stirnbeinwänden ein System. Letztere überschneiden die Stirne. Die Nasenflügel sind selbständige, hackenförmige Ansätze. Die schmalen Augenöffnungen biegen sich außen schnabelförmig nach abwärts, die Mundwinkel ebenso nach aufwärts. Das Kinn verliert sich im vollen, plastisch kaum differenzierten Gesichtsei. Die Haarlöckchen bilden einen Stachelpanzer. Die gut erhaltenen Ohren bilden kontrastierende Kurven zum Kopf, die Kurven der Halsringe endlich einen abebbenden Ausklang des ganzen Kurvensystems.

Abb. 6 gibt den Kopf einer Parvati aus goldbrauner Bronze wieder, der mit dem fünfgeteilten Flammenauswuchs 37 cm mißt. Die kubische Gestaltung von Abb. 5 ist noch abstrakter geworden. Krone, Flamme und Ohrlappen mit Zäpfchen bilden eine rein ornamentale Umrahmung des Gesichtsschemas.

Sämtliche Köpfe, mit Ausnahme des letzten, sind Buddhaköpfe und bildeten die Krönung sitzender Bronzebuddhas, die in Tempeln verehrt wurden. Durch diese schon durch den Schädelauswuchs gekennzeichnete Zweckbestimmung war auch ihre Gestaltung bis zu einem gewissen Grade vorgeschrieben. Die Künstler mußten sich an den Schönheitskanon halten, der 32 große und 80 kleine Schönheitszeichen verzeichnet[1]. Die wichtigsten auf die Kopfbildung bezüglichen sind: Der Schädelauswuchs, das kurzgelockte Haar, dessen einzelne Locken von links nach rechts laufen, die breite und flache Stirne, das urna zwischen den Augenbrauen (das nur der Kopf, Abb. 2, als Pünktchen zeigt), die vollen Wangen ausgeglichen ohne Entstellung, ohne Spur von Haß und Zorn und die völlige Harmonie von Gesicht und Stirne. Diese äußere Bindung ließ jedoch den Bildnern, wie nicht nur diese Reihe, sondern die gesamte buddhistische Plastik Indiens und Ostasiens zeigt, noch immer sehr viele Variationsmöglichkeiten übrig.

Die zeitliche Einordnung unserer Köpfe in die Entwicklungsgeschichte der siamesischen Plastik ist durch die Studie von E. A. Voretzsch, die als Ergebnis einer Studienreise durch Siam zum Zwecke der Erforschung der buddhistischen Kunst in der Ostasiatischen Zeitschrift 1916—18, Bd. V und VI, erschienen ist, ermöglicht. Voretzsch teilt den Ablauf der buddhistischen Kunst in Siam in fünf Perioden ein, deren erste und zweite unter nordindischen Einflüssen von 250 v. Chr. bis 750 n. Chr. dauerte. In der dritten

[1] cf. A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 138 f.

Periode kommt es zu einer nationalen Kunstblüte im Reiche Sukothai-Savankolok (750 bis 1100 n. Chr.). Die vierte Periode fällt mit dem Reiche Pitsanulok-Lopburi (1100 bis 1350 n. Chr.) zusammen, die fünfte und letzte wird nach der Residenz Ayuthia genannt und dauert 1350 bis 1750 n. Chr.

Die beiden ersten Perioden kommen für uns nicht in Betracht. Dagegen verkörpern Abb. 1 bis 3 den Sukothaistil und die beiden ersten Exemplare zeigen deutlich den Unterschied, der in dieser Zeit zwischen Nord- und Südsiam herrschte. Der Abb. 1 wiedergegebene Kopf zeigt den Einfluß der Plastik der der malaiischen gegenüberliegenden südindischen Halbinsel, wie wir sie vornehmlich vom Tempeldistrikt in Trichinopoly und von Mamalapuram her kennen. Diese selbst wieder von der nördlichen älteren Guptakunst beeinflußte südindische Plastik konzentriert noch reiches Leben im Antlitz und spiegelt mehr die lebensfrohe Richtung des Buddhismus wieder oder die dramatisch belebte des hinduistischen Darstellungskreises als die asketisch-abstrahierende. Der Kopf kann nur ganz ungefähr um 1000 n. Chr. angesetzt werden.

Stark im Gegensatze zu dieser südsiamesischen erst von der Guptakunst direkt dann von Südindien her beeinflußten Plastik, deren Mittelpunkt Prapatom war, stand die nordsiamesische, eigentlich nationale Kunst mit den Zentren Chiengmai, Pitsanulok, Alt-Sukothai, Ayuthia, Lopburi, Savankolok u. a. Aus der Schule von Chiengmai stammt der Abb. 2 wiedergegebene Kopf, der mit dem Kopfe einer Buddhastatue aus Chiengmai, die sich heute im Wat Pentschamapopitr in Bangkok befindet, auffallend übereinstimmt (O 3. VI, Abb. 21). Der kleine, Abb. 3 wiedergegebene Kopf dagegen kann auf Grund seiner Ähnlichkeit mit O 3 VI, Abb. 19c, nach Alt-Sukothai lokalisiert werden. Die von Voretzsch publizierten Chiengmaiköpfe sind durch ihre mehr rundovale Form und ihren durch die breiten Nasen besonders gekennzeichneten Rassencharakter ausgezeichnet, wogegen die Köpfe aus Alt-Sukothai ein edleres Gesichtsoval mit mäßigerer Polsterung und schmalrückigen Nasen zeigen (vergl. auch Abb. 8). Ihre Datierung innerhalb der Spanne 750—1100 n. Chr. enger einzugrenzen, ist auf Grund des spärlich publizierten Materials kaum möglich.

Der in Abb. 4 gegebene Kopf gehört schon der nächsten Periode, der Kunst des Reiches Pitsanulok-Lopburi (1100—1350), an und dürfte auf Grund seiner Ähnlichkeit mit O. 3. VI, Abb. 22a, aus Lopburi stammen. Die abstrahierende Stilisierung ist vorgeschritten, hat aber noch nicht jenen Höhepunkt erreicht, den Abb. 5 zeigt, dessen Original wiederum einige Jahrhunderte jünger in die fünfte und letzte Kunstperiode von Altsiam, die Periode des Reiches Ayuthia (1350—1750 n. Chr.) gehört und in O. 3. VI, Abb. 22b, ein Ebenbild hat. Man wird ihn allerdings in die Frühzeit dieser Periode, also in das 14. bis 15. Jahrhundert einstellen müssen, deren Spätzeit durch den Parvatikopf, Abb. 6, der etwas früher als O. 3. VI, Abb. 33, etwa ins 17. Jahrhundert angesetzt werden kann, vertreten ist.

Die übliche Kritik, die Köpfe von der Art der beiden letzten erfahren, ist die Feststellung der Erstarrung. Tatsächlich scheint ja auch für den europäischen Betrachter die Entwicklung von Abb. 1 bis Abb. 6 in gleichmäßig absteigender Richtung zu führen. Anderseits wird aber mancher den Kopf, Abb. 5, in seiner konsequenten Abstraktheit vollendet finden und ihn vielleicht, Abb. 1, vorziehen. Mit ihm ist ein Ideal erreicht, dessen Tendenz sich in der nordsiamesischen Plastik schon um das Jahr 1000 n. Chr. in den Köpfen, Abb. 2 und Abb. 3, bemerkbar macht und das eben im Gegensatz zum hellenistischen, so tief in die indisch-buddhistische Plastik und Malerei eingreifenden Schönheitsideal die möglichste Abstraktion von der Naturform anstrebt, indem er immer mehr mit Proportionen, die auf spekulativem Wege gefunden wurden, mit Kugelflächen, Kurven und abstrakten Linien arbeitet. Hier macht sich also ein bewußter Zug zur Abstraktion geltend, den wir auch in anderen Provinzen der buddhistischen Kunst, z. B. in Japan bemerken und der nicht als Verfallserscheinung, sondern vielmehr als zielbewußte Gestaltung eines bestimmten Kunstwollens gewertet werden

muß. Der gleiche Zug zeigte sich auch in der indisch-buddhistischen Plastik der Guptazeit, wo er sich im bekannten Buddha von Sarnath in vollendetster Weise offenbart. In Indien brach jedoch die Entwicklung infolge der Verdrängung des Buddhismus ab, so daß uns dort die konsequente Weiterentwicklung fehlt. Ihre Fortsetzung in Java folgte dem südlichen Drang nach Einfühlung, soweit dies der buddhistische Geist überhaupt zuließ. In der Plastik Nordsiams aber haben wir es mit dem nordischen Abstraktionsdrang zu tun, dem die buddhistische Lehre auf halbem Wege entgegenkam. In diesen siamesischen Bronzeköpfen bricht sich die schon für die ältesten bekannten Denkmäler der Altaivölker[1] charakteristische Zerlegung in kubische Einzelformen durch Schrägschnitt, Abtreppung und ähnliche Mittel wieder Bahn und gestaltet nun den Menschen auf diesem Wege zur übermenschlichen Erscheinung um. Ob und wieweit sich diese abstrakte Plastik Nordsiams durch die dort ansässigen Volksstämme oder etwa durch erobernde Völker vom Norden her ethnisch erklären läßt, kann hier nicht erörtert werden.

Mit den besprochenen Bronzeköpfen kam auch eine Steinskulptur nach Wien, die mit ihnen stilistisch gar nichts gemein hat, sondern einem fremden benachbarten Kunstkreise angehört, der jedoch nach Siam auswirkte. Sie ergänzt daher durch ihre vereinzelte Gefolgschaft den Überblick über die siamesische Plastik, den uns diese kleine, aber — wie mit Absicht — gut ausgewählte Sammlung von Kunstwerken aus dem Reiche der weißen Elefanten bietet, in willkommener Weise! Es ist der Torso des vom Naga Mucalinda beschützten Prinzen Siddharta, des künftigen Buddha (vgl. eine ähnliche aber spätere Figur aus Champa im Musée Indo-chinois in Paris, abgebildet im Cicerone XV, Heft 6, Abb. 5). Das malaiische Antlitz mit der hohen Stirne (Abb. 7), den breiten Backenknochen, den kleinen Schlitzaugen, der stumpfen Nase und den wulstigen Lippen beweist die Zugehörigkeit des Stückes zum Kunstkreis der Khmervölker im benachbarten Kambodja. Der Torso braucht jedoch nicht aus dem Tempelbezirk der Khmer, aus Angkor Vat oder einem der benachbarten Tempel herstammen, sondern kann auch in Siam zu Hause gewesen sein, wo sich, wie Voretzsch hervorhebt, an einigen Plätzen, wie in Pimai, Skulpturen befinden, die der reinen Khmerkunst angehören. Der Torso gehört noch der guten Zeit den Khmerkunst, dem 10. bis 13. Jahrhundert an.

Als Anhang an diese besprochene Gruppe siamesischer Plastik sei hier noch ein kleiner Kopf aus der Sammlung A. Exner in Wien wiedergegeben, der ebenfalls altsiamesisch und dem Kopf, Abb. 3, sehr verwandt ist. Bedeutend kleiner als jener, mißt er samt der erhaltenen Büste nur 18 cm und ist aus einer silbrig schimmernden Metallmasse gegossen, die man in China, wo der Kopf gekauft wurde, als Meteoreisen qualifizierte, eine Behauptung, die durch Analyse nachgeprüft werden müßte. Jedenfalls läge die Verwendung derart himmlischer Steine zur Gießung von kleinen Buddhabronzen sehr nahe. Die Metalloberfläche ist mit einer Lackschicht überzogen und diese vergoldet, eine schon in der Sukothai-Periode vorkommende Vergoldungszeit, die häufiger als die Feuervergoldung war. Ich möchte jedoch dieses qualitativ außerordentlich gute Stück doch erst später, etwa in das 14. bis 15. Jahrhundert, ansetzen. Dafür spricht die gegen Abb. 3 schon freier gebildete Flamme, der wulstig gerahmte vierpässige Haaransatz und die schon stark ornamentalisierten Ohren. Die Traditionen der einzelnen Schulen, in diesem Falle Sukothai, haben sich ja zweifellos auch über die Zeit hinaus erhalten, in der die betreffenden Städte Mittelpunkte des Kunstlebens eines Reiches waren.

[1] Vgl. J. Strzygowski, Altai-Iran, Abb. 59, 131 und H. Glück, Türkische Dekorationskunst (Kunst und Kunsthandwerk 1920, S. 1 ff.).

Neue Literatur zur asiatischen Kunst

Joseph Dahlmann S. J., Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542—1614 in zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst. Ergänzungshefte zu den Stimmen der Zeit. Freiburg i. Br. 1923. Herder & Co.

Der Verfasser, Professor der deutschen Literatur an der Kaiserlichen Universität in Tokyo, behandelt den Bilderschmuck einer Gruppe von Wandschirmen (Byobu), von denen einige in einer der Tokugawa-Zeit gewidmeten Ausstellung des Historischen Institutes zur Erforschung Altjapans im Jahre 1917 zu sehen waren. Die Wandschirme, von denen zwei dem Kaiserlichen Haushalte, einer dem Uéno-Museum in Tokyo und die übrigen Privatleuten gehören, zeigen Szenen aus der Zeit der ersten Berührung Europas und Japans, aus der Wende des 16. Jahrhunderts, wo der portugiesische Handel und die katholische Kirche einen großen Einfluß auf das Inselreich gewannen, der bald darauf der Staatsraison der Tokugawa-Regierung zum Opfer fiel. Die Komposition dieser Schirmbilder ist in allen Fällen wesentlich die gleiche: auf der einen Seite sieht man ein eben eingelaufenes europäisches Schiff und den Einzug der prächtig gekleideten Ankömmlinge in eine japanische Stadt, auf der anderen christliche Kleriker — Jesuiten, Dominikaner und Franziskaner — mit kirchlichen Funktionen beschäftigt oder in ihren Häusern ruhend. D. erblickt in den einziehenden Europäern Kaufleute; ich vermute nach ihrer feierlichen Tracht und Haltung, daß sie eher hohe Beamte sind. Auf einem ganz ähnlichen Schirm, aus dem Besitze des Kronprinzen Ruprecht, der 1912 in der Berliner Kunstakademie ausgestellt war, ist in der Tat „die Abreise der von Don Guzman, Gouverneur der Philippinen, im Jahre 1597 an den japanischen Reichsverweser Hideyoshi geschickten Sondergesandtschaft“ dargestellt (nach Kümmel, Katalog der Ausstellung alter ostasiatischer Kunst, 1912). Den Kulturhistoriker wird es sicherlich am meisten interessieren, hier einen Blick auf die damaligen christlichen Kirchen Japans zu werfen, die im Beginne der Tokugana-Zeit restlos zerstört worden sind. Sie haben kaum eine Ähnlichkeit mit europäischen Kirchenbauten, sondern sie sehen von außen wie gewöhnliche japanische Häuser aus, im Innern aber etwa wie die einfachen Kapellen, die man heute noch in den Klöstern der buddhistischen Zen-Sekte findet. Auch die Wohnungen der Geistlichen sind außen und innen ganz im japanischen Stile gehalten. Der Schauplatz aller dieser Szenen ist, wie D. ohne Zweifel richtig annimmt, Nagasaki. Die meisten Schirme, die D. bespricht, scheinen von einem Künstler der Kano-Schule gemalt zu sein — D. hält ihn für einen Christen —, der diese Vorwürfe offenbar aus eigener Anschauung gekannt und ihre Darstellung zu seiner Spezialität gemacht hat. Vielleicht ist er identisch mit dem Kano Naizen, der den Schirm des Kronprinzen Ruprecht signiert hat. E. Grosse.

Ernst Diez: Einführung in die Kunst des Ostens. Avalun-Verlag, Wien-Hellerau.

Mit 75 Abbildungen führt Ernst Diez in die Kunst Chinas und Japans ein, beschränkt sich aber auf Architektur, Plastik und Malerei. Ohne Spezialist zu sein, hat er den Weltüberblick und kann leicht Zusammenhänge mit dem ihm näheren Westasien aufdecken. Das größte Verdienst des volkstümlichen Buches ist seine Sachlichkeit. Dem System Strzygowskis folgend gib Diez einfachste Erkenntnisse, die man dem modernen Geschwefel nicht oft genug gegenüberstellen kann. Besser kann der Zweck der Einführung nicht erfüllt werden, es sei denn, daß man den Zusammenhang mit den religiösen Systemen noch stärker betone.

Allzu leicht findet sich das Buch mit dem gegenwärtigen Denkmalbestand ab. Was jeder Ausgrabungstag an Überraschungen birgt, scheint Diez nicht zu ahnen. Die Aufdeckung der skythischen Bronzen in Nordchina wird auf die Formenentstehung ein ganz neues Licht werfen. Diez verspricht für die Auswahl seiner Bilder „auch weniger bekanntes Material“. Man wird es vergeblich suchen. Die japanischen Veröffentlichungen, der erste Band der Ars Asiatica und der Londoner Museumsbesitz sind allein herangezogen. Dabei werden leicht englische Zufrühdatierungen übernommen. „Man erkenne die echten Tang-Bilder nach der Qualität der Seide“. „Echte Tang-Bilder“ sind abgesehen von den Funden Pelliots und Steins in Tun huang ein schöner Traum der Kunsthändler. Die baktrischen Traubenspiegel müssen erheblich später als in die Han-Zeit angesetzt werden, sie dürften eher dem Tang-Import angehören. Die Behandlung der Plastik ist selbst für eine Einführung etwas spärlich.

Man ist in Wien der extremen Moderne nicht sehr freundlich gesinnt. Wenn dann die „Bewegungsdynamik der Linien“ erfaßt wird wie bei Kandinsky (Das Geistige in der Kunst), so möchte man eine Nachprüfung des Urteils vorschlagen. Die Formanalyse der Wiener steht den Entdeckungen der revolutionären Malerei in Europa unglaublich nahe.

Die Ausstattung des handlichen Bandes ist vorzüglich. Aber wie wenig läßt sich doch in der nun allzulange versuchten billigen Reproduktionstechnik von chinesischer Malerei geben! Nicht mehr als den Hinweis auf die Tafelbände der Japaner und die nicht immer zweifelsfreien Schätze europäischer Museen.

Alfred Salmony.

Das Licht des Ostens. Die Weltanschauungen des mittleren und fernen Asiens — Indien, China, Japan — und ihr Einfluß auf das religiöse und sittliche Leben, auf Kunst und Wissenschaft dieser Länder. Herausgegeben von Maximilian Kern, Degerloch. Mit 408 Abbildungen. Union Deutsche Verlagsanstalt.

Der vorliegende Sammelband greift das zur Zeit noch allgemeine Interesse an den geistigen und künstlerischen Äußerungen des fernen Asiens auf, um dem breiteren Publikum eine sichere Grundlage des Wissens zu bieten, ebenso fern von einseitiger Verhimmelung wie von entwürdigenden Vorurteilen. Da dabei die mannigfachen Gebiete des geistigen und sozialen Lebens in voller Breite zur Sprache gebracht werden und auch die Neuzeit mit in den Bereich der Darstellung einbezogen ist, kann man die Veröffentlichung wohl als grundlegend bezeichnen und auch deshalb sehr begrüßen, als sie im guten Sinne einfach und allgemein verständlich geschrieben ist, ohne die Schwierigkeiten der bestehenden Probleme zu umgehen oder populär zu verwischen. Inhalt des vorliegenden Bandes ist die Gesamtheit des geistig ethischen Lebens von Ost- und Südasien, d. h. also Religion, Philosophie und Kunst sowie die Verknüpftheit der sozialen Einrichtungen mit der weltanschaulichen Grundhaltung. Das gilt wenigstens, soweit es das Sachmaterial als solches betrifft, das in einem gemeinsamen Rahmen vorgeführt wird. Nicht jedoch begrifflich, denn die einzelnen Gebiete werden nicht systematisch als Provinzen einer einheitlichen Weltanschauung deduziert; auch wird nicht die besondere Art dieser Verknüpftheit als Äquivalent des allgemeinen Weltbegriffes klargelegt. Eine solche Untersuchung aber kann wohl nur von einem einzelnen geleistet werden, nicht aber von einer Mehrzahl Mitarbeiter, mag der Herausgeber auch noch so vermittelnd und leitend agieren. So begnügen wir uns mit der Tatsache, daß hier die einzelnen Stoffgebiete gesondert und jeweils abgeschlossen behandelt sind, nicht aber in systematische logische Beziehung zueinander gesetzt sind. Es kann nicht verwundern, daß dabei Lücken und wohl auch Widersprüche und Wiederholungen vorkommen und daß die Einheit des Ganzen etwas beeinträchtigt wird durch die allerdings unausbleibliche Bevorzugung besonderer Einzelthemen durch die einzelnen Mitarbeiter. So steht in den — als solche übrigens äußerst wertvollen — Darlegungen Kerns das alte Thema der astralen Weltanschauung beherrschend im Vordergrund, bei Hauer die Jogapraxis, bei Fischer die Malerei. Auch wäre zu sagen, daß wohl die Zeiten des Altertums wie der Neuzeit in gebührender Klarheit zur Geltung kommen, die mittelalterlichen Zeiten stellenweise jedoch etwas ausdruckslos und matt geblieben sind. So fehlt vor allem eine schärfere Erfassung des Mahayana Buddhismus und der indischen Religiosität, soweit sie die Strömungen zwischen der eigentlich brahmanischen und der neueren hinduistischen Zeit umfaßt. Aber es wäre ungerecht, den Wert des Buches dadurch in Frage zu stellen, dessen Reichtum durch die Aufzählung der wichtigsten Beiträge angedeutet werden mag: Otto Fischer behandelt die indische, chinesische und japanische Kunst, ohne dabei allerdings Neues zu geben. Über die Anschauung des Weltalls in Indien berichtet Kirfel, dessen große Arbeit über die Kosmographie der Inder ja bekannt ist; die verschiedenen Phasen der indischen Religionen behandelt Hauer, die ergänzt werden durch den Beitrag von Jakobi über die indische Philosophie; durch Jolly und Woitsch werden dann weiterhin Medizin, Naturwissenschaften, die Astronomie und das staatliche und soziale Leben in Indien dargelegt. Was Ostasien betrifft, so möchte ich an erster Stelle die interessanten Arbeiten des Herausgebers über die Weltanschauung und Religion im alten China, sowie über die beiden Systeme des Confuzianismus und Taoismus und das staatliche und soziale Leben Chinas erwähnen. Forke beschäftigt sich dann mit der mittleren und neueren Zeit der chinesischen Philosophie, während Oehler die Volksreligion behandelt. Auch hier schließen sich dann Ausführungen über Medizin und Naturwissenschaften (Olpp) und Astronomie (Woitsch) an. Über Japan berichten sodann Gundert (Shintoismus und Buddhismus) und Kern (Staat und Wissenschaft). Reiches Abbildungsmaterial illustriert die einzelnen Ausführungen, das gut herauskommt, obwohl es sich zumeist um Nachdrucke handelt. Der Herausgeber hat sich mit dieser Arbeit einer mühevollen aber auch dankenswerten Aufgabe unterzogen; und für das scheußliche Titelbild, das als Reklame für einen Modesalon geeignet sein mag, wird er nicht verantwortlich sein.

Karl With.

Julius Kurth, Die Primitiven des Japanholzschnittes in ausgewählten Blättern; mit 42 Tafeln und zwei Signaturen-Tabellen. Verlag W. Jess. Dresden 1922.

Der primitive japanische Holzschnitt, mit Einleitung von Carl Einstein. Orbis Pictus Band 16. Verlag E. Wasmuth, Berlin.

Der primitive japanische Holzschnitt, seit langem als die „Inkunabeln" dieser Kunst von Kennern geschätzt, scheint nun auch weitere Anerkennung finden zu sollen. Zwei Neuerscheinungen zu gleicher Zeit, die dies Gebiet behandeln. Da in beiden Büchern die Abbildungen mit wenigen Ausnahmen verschieden sind, und die Autoren zudem nur in ihrer Liebe zum Stoff sich gleichen, im übrigen fast belustigend verschiedene Temperamente sind, so ergänzen sich beide Bücher auf das glücklichste.

Kurth gibt in knappen Zügen vorerst einen

Überblick über sein Thema und geht dann zur Einzelbeschreibung der Blätter über. Er grenzt das Gebiet des primitiven Holzschnittes gegen die mehr antiquarischen Buchillustrationen und die Tempelbildchen ab, setzt mit Hishikawa Moronobu ein und geht bis zu den Meistern des Zweifarbendrucks, die er wegen der übernommenen überreifen Formsprache ausscheidet. Sein eigentliches Thema umfaßt somit die handkolorierten Blätter, die Zeit des rundlichen und heraldischen Stiles, des Moronobu, der Kwaigetsudosippe, der „Heldenbrut" der Torii (prachtvoll ist die farbige Tafel des Torii 1, Kyonobu 1, Kanemon als Kettensprenger darstellend), die Sippen der Okumura und der Nishimura, bis mit Masanobus Erfindung des Zweifarbendruckes in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts diese Zeit vorüber ist. Kurths Beschreibung der abgebildeten Blätter bringt eine Fülle von Einzelmaterial: Farbangabe, die inhaltlichen, kulturgeschichtlich wichtigen Tatsachen, Daten der einzelnen Künstler usw.

Ganz anders Einstein; keine Einzelheit; nur eine Folge von 48 schön gewählten Blättern. Eine kurze Verbeugung vor Kurth als dem geistigen Vater seines Wissens genügt, und er entläßt alle wissenschaftliche Datailführung und entrollt als Hintergrund zu den Bildern eine Schilderung der Zeit des Ukioye, umgesetzt in die lebendige Gegenwart der Erzählung. Künstler und Kurtisanen, Abenteurer und Dandys; ein Gemisch von Bohème, Welttum, Luxus, Grazie, Lässigkeit, Tumult; bunt, genießerisch, träumerisch und erhitzt, begeistert und wehmütig, ein wenig au gout und doch gebunden an alte Tradition und Norm. Natürlich als Mittelpunkt das Joshiwara von Jedo, diese nächtlich bunte Stadt der Liebe, das Theater und all das Getriebe am Asakusatempel. Einstein weiß solche Töne gut zu finden, dieses Lebensvolle und zugleich Verspielte, diesen Duft, für ihn durchsetzt von Pariser Erinnerungen. Er weiß auch, daß es hier nicht um Größe und Gewalt geht, sondern um das Geschick, ererbtes Gut mit Genuß zu vertun, und so überläßt er sich dem, was hier lebendig ist, als einer „Stimulanz" des schöpferischen Lebensgenusses. Karl With.

George Coedès, Bronzes Khmèrs. (Ars Asiatica Bd. 5.) Verlag G. van Oest et Cie, Paris und Brüssel.

Ars Asiatica, die Serie des Verlags van Oest, tritt immer mehr in den Dienst der französischen Orientschule. Dieser in Hanoi zentrierte Kreis besteht im Wesentlichen aus Philologen. Goloubew ist dort der einzige Kunsthistoriker von Fach. Wenn sich diese Schule der Kunst zuwendet, so handelt es sich zunächst um Materialbeschaffung, „Kunde" würde Strzygowski sagen. Auslese und Neuentdeckung reserviert man dem pompösen Rahmen der Ars Asiatica. Einzelfunde und Forschung bleiben im Bulletin. Der prächtige Tafelband soll auch dem Kunstfreund begehrenswert erscheinen.

Als fünfter Band der Serie liegt „Bronzes Khmèrs" von George Coedès, dem Bibliothekar von Bangkok, vor. Wie seine beiden Vorgänger bringt auch dieser Band neues und überraschendes Material. Dies entnimmt Coedès den Museen von Phnom Penh und Bangkok und zumeist siamesischen Privatsammlungen. Auf eine historische Reihung der Denkmäler verzichtet er von vornherein. Damit wird sich die Kunstforschung auf die Dauer nicht zufrieden geben können. Breiten Raum nehmen ikonographische Fragen ein. Das interessante Problem des Buddha oder Vishnu auf dem Naga wird besonders ausführlich behandelt.

Coedès Feststellungen sind vom größtem Interesse und zeigen wieder, daß jedes asiatische Volk aus dem brahmanischen und buddhistischen Pantheon machte, was ihm gefiel. Über den Bereich der Khmèr-Kunst glaubt Coedès nur in vier zum Schluß angehängten Tafeln hinauszugehen. Davon zeigt die erste malaiische Bronzen aus dem Süden der siamesischen Halbinsel. Sie entsprechen dem letzten Stil der Borobudur-Reliefs so sehr, daß man sie gleich datieren kann, d. h. ins 10.—11. Jahrhundert. Seltsam, daß Coedès, der im Bulletin der Orient-Schule den berühmten Aufsatz über das vergessene Sumatra-Reich von Çrivijaya schrieb, nicht die Möglichkeit der Beziehung sah. Die beiden folgenden Tafeln mit siamesischen Bronzen und eine mit Zink- und Tonpasten sind eigentlich die einzigen, die für die Beurteilung der abgebildeten Stücke nicht ausreichen. Aber man sieht doch, daß es sich um späte und schwache Plastiken des Thai-Reiches nach Ayuthia, nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, handelt.

Der große Irrtum des Buches besteht darin, daß der Rest als Khmèr angesprochen wird. Tafel 13 zeigt einen tanzenden Shiva mit farbigen Einlagen im Schmuck, die der beschreibende Text übrigens verschweigt. Ist diese Technik außerhalb von Nepal und Tibet nachgewiesen? Der ganze Charakter der Bronze verweist auf Nepal. Was nun die siamesischen Bronzen der Vor-Thai-Zeit anbelangt, so sind die einfach für die Khmèr annektiert worden. Bis um 1250 wechselt die Rasse im Menam-Tal, aber nicht die Khmèr allein sind dort kunstschaffend tätig, wenn sie auch lange ausschlaggebend sein mögen. Der später siamesischen Landschaft wohnen besondere Lebensgesetze inne, die auf die wechselnden Bewohner wirkten. Für die völkische Unterscheidung der Urheber von Kunstwerken muß die vergleichende Beobachtung noch unendlich geschärft werden. Die ikonographische Anordnung des Bandes erschwert die Trennung. Rein siamesisch wirken Tafel 8 und 9, 2. Tafel 24 scheint relativ späte Thai-Bronzen abzubilden.

Tafel 30 steht Nepal oder Laos näher als Cambodgia.

Der Text zu den unbekannten und aufschlußreichen Kunstwerken ist musterhaft sachlich gehalten. Kein Werturteil läuft mit unter. Als erste Feststellung behält ein solches Buch seinen Wert. Über das künstlerische Wesen der Khmèr-Bronzen ist nichts gesagt. Jede Verknüpfung fehlt. Wir stehen eben in Hinderindien am Anfang der Forschung.

Der Verlag hat besondere Sorgfalt auf den Druck der Tafeln verwandt, sie sind restlos geglückt. Alfred Salmony.

Leonard Adam, Hochasiatische Kunst. Strecker & Schröder. Stuttgart 1923. 8°, VII, 53 S. 36 Tafeln und 4 Textabbildungen.

Der Titel des hübsch ausgestatteten Büchleins erweckt falsche Vorstellungen. Von Kunst ist im Text nur nebenbei die Rede, und die auf den Tafeln abgebildeten Gegenstände, meist aus dem Berliner Völkerkunde-Museum, haben selten mehr als völkerkundlichen Wert. Der Text beschäftigt sich vornehmlich mit ikonographischen Beschreibungen und Deutungen auf der Grundlage von Grünwedels bahnbrechenden Untersuchungen, ohne immer erfolgreich zu sein. Die Gestalt auf Tafel 3 kann man nicht einfach „Schutzgottheit der Pferde" nennen. Sie gehört auch keineswegs der „speziellen Götterwelt Hochasiens" an. Es ist die im ganzen Osten verbreitete in Japan Bato-Kwannon genannte Gottheit. Ob auf Tafel 6 und 7 Padmapāni dargestellt ist, scheint nicht deshalb zweifelhaft, weil der Lotuszweig von den Schultern ausgeht, er wird vielmehr in der Hand gehalten. Der Stil ist nur abgebrochen. Daß die vier stehenden Priestergestalten auf dem Elfenbeinrelief der Tafel 19 die vier Weltenhüter bedeuten sollten, ist ausgeschlossen. Nāgārjuna schlechtweg als den Begründer des Mahāyāna zu bezeichnen, geht heute nicht mehr an, ebensowenig auch nur in Betracht zu ziehen, daß das Mahāyāna „eine Entartung des ursprünglichen Buddhismus darstellt". Dann müßte man den ganzen Katholizismus entartet nennen. Wenn es sich um eine kunstgeschichtliche Arbeit handelte, so hätten diese Einwendungen wenig zu besagen, aber der Verfasser stellt überall das Religionsgeschichtliche an die erste Stelle, wenn er selbst es auch nicht wahr haben will. Ja, ihm ist alles Kunstgeschichtliche verpönt, wie die folgenden Sätze beweisen: „So erkennt man, daß eine Geschichte der lamaistischen Kunst sich einzig[1] auf sprachwissenschaftlich fundierte Quellenstudien der Religionsforschung gründen kann, und daß hier wieder eine bloße Stilvergleichung zwar Ahnungen gestattet, für exakte Feststellungen aber wertlos[1], ja überhauptun möglich sein würde." (S. 3, 4.) Noch bezeichnender ist folgende Auslassung: „Schon Grünwedel hat vor dem Sammeln unvollständiger[1] lamaistischer Götterbilder, denen die Attribute fehlen, gewarnt, da solche Stücke wissenschaftlich meist wertlos sind. Das kann nicht dringend genug wiederholt werden." (S. 5.) Völkerkunde und Kunstforschung trennen eben Abgründe! Nur zwei Stücke dürften sich zur Kunsthöhe erheben, die auf den Tafeln 5 und 6 abgebildeten, Coomaraswamys rein unter künstlerischem Gesichtspunkt zusammengestellten Abbildungswerken entnommen und der Kunstschule in Calcutta und dem Museum in Boston gehörend, die schon beim Durchblättern als Boten aus einer anderen Welt auffallen. Über das Verhältnis der Kunst in Hochasien zu der Indiens und Chinas erfährt man nichts Neues. Wie sich von selbst versteht, schwört der Verfasser auf die Gāndhāra-Hypothese. Die Kunst Nepals von der Tibets zu sondern wird nicht versucht, obwohl Coomarasvamy hier schon allerlei Hinweise gab (zuletzt Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts. Boston 1923). Es ist nicht einmal sicher, ob alle abgebildeten Stücke wirklich dem hochasiatischen Kulturkreise angehören; Tafel 4 sicherlich nicht. Aber es fehlt wohl kein diakritisches Zeichen und ein langes Register beschließt den Text.

William Cohn.

[1] Vom Referenten gesperrt.

Die Buddhalegende auf den Flachreliefs der ersten Galerie des Stupa von Boro Budur; herausgegeben von H. Haas. Otto Harrasowitz. Leipzig 1923.

Eine leider recht unglückliche Veröffentlichung, für die der so verdienstvolle Hans Haas zwar als Herausgeber zeichnet, aber scheinbar nicht verantwortlich zu machen ist. Der ursprüngliche Plan scheint der gewesen zu sein, die ältere Arbeit von Pleyte zu ergänzen, d. h. textlich zu revidieren und den Umrißzeichnungen Abbildungen nach photographischen Aufnahmen beizugeben. Und in der Tat wäre das verdienstlich gewesen, denn diese Reliefs sind nicht nur künstlerisch, sondern auch religionsgeschichtlich von hohem Wert, stellen sie doch „Illustrationen" zu der Buddhalegende der Lalita vistara dar. In der vorliegenden Ausgabe ist aber der Text — bis auf die beiden Seiten voller Stoßseufzer — ganz weggefallen, und statt der Abbildungen, durch die die herrlichen Aufnahmen von van Erp auch in Deutschland hätten bekannt gemacht werden können, sind lediglich die dünnen und leeren Umrißzeichnungen von Wilsen (aus dem Jahre 1849), die Lefmanns 1874 veröffentlicht hatte, verkleinert wiedergegeben. Diese Zeichnungen, als Ersatz für Photographie, sind ohne jeden Reiz und lassen vom Original aber auch nichts ahnen. Es ist schwer begreiflich, daß diese Publikation so Schiffbruch hat leiden müssen in

[1] Vom Referenten gesperrt.

einer Zeit, in der trotz aller Schwierigkeiten noch immer eine solche Masse fürchterlichen Zeugs gedruckt wird, und es wäre interessant zu erfahren, warum dieses Buch so hat ausfallen müssen. In vorliegender Form ist die Veröffentlichung jedenfalls völlig wertlos; und was hätte daraus werden können! Karl With.

Ernst Boerschmann, Baukunst und Landschaft in China. Eine Reise durch zwölf Provinzen. Mit 288 Kupfertiefdrucktafeln. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1923.

Boerschmanns China-Band ist in der Reihe der bisher erschienenen Tiefdruckpublikationen des Wasmuthschen Verlages zweifellos der, der heute den Europäer am meisten interessieren dürfte. Selbst das „Unbekannte Spanien" Hielschers verblaßt merklich gegenüber diesem Buch des fernen Ostens, das — soviel man auch über das Land der Erfinder, Künstler und Denker zu wissen wähnte — eine einzige große Überraschung darstellt. Prachtvolle Bilder landschaftlicher Schönheit, die die Kamera eines Künstlers auf die Platte zwang, wechseln hier mit den Wiedergaben einer Architektur und Monumentalkunst schlechthin, deren Eindruck auch im Gegenüber einer gänzlich anders gearteten europäischen Gotik unvergeßlich bestehen bleiben würde. Den tiefen Sinn dieser Monumente deutet Boerschmanns einleitender und bei noch so knapper Prägung tiefschürfender Text in geradezu vorbildlicher Weise. Dieser Autor, der einige Vorkriegsjahre in China verweilte, und dessen grundlegendes Werk über „Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen" längst zu den besten Dokumentationen europäischen Geistes im Hinblick auf die chinesische Kulturgeschichte zählt, hat nicht nur als Architekt und Städtebauer den Wesenskern örtlicher Gestaltungsfreudigkeit begriffen, sondern auch rein künstlerisch die tieferen Zusammenhänge zu deuten vermocht, die das Wesen und Denken des östlichen Menschen mit seinem Jahrhunderte hindurch lebendigen, künstlerischen Schöpferwillen verbinden. Anders wie bei den früheren Bänden dieser Wasmuthschen Publikationen, bei denen der Text beinahe nebensächlich war gegenüber dem Bildmaterial, ist diesmal Boerschmanns klare und zugleich dichterisch ungemein ansprechende Einleitung wichtigster Bestandteil dieses an prachtvollen Wiedergaben ungemein reichen Buches.

Für den Europäer aber, dessen Hochmut gegenüber dem fernen Osten längst einer in mancher Hinsicht vielleicht übertriebenen Begeisterung das Feld räumen mußte, ist gerade solch ein Werk Anlaß, falsche Urteile endgültig einer nachhaltigen Revision zu unterziehen. So z. B. im Hinblick auf die Tatsache, daß wir bisher im Chinesen wohl das Ideal des Kunsthandwerkes par excellence erkannten, aber viele der klügsten Europäer, die dickleibige Bände über das Porzellan und Kunstgewerbe des Ostens geschrieben haben, nie davon wußten, daß China auch das Land einer hohen, monumentalen Kunst gewesen ist, das vielleicht jemals die kühnsten Träume des Architekten und Bildhauers schon vor Jahrhunderten verwirklichte und Leistungen realisierte, deren Größe wir Europäer auch heute noch mit beinahe atemloser Überraschung gegenüberstehen, finden wir sie endlich wie in dem Buch von Boerschmann dokumentarisch reproduziert.

Größtes Wunder dieser durchaus monumentalen Baukunst, deren charakteristisches Merkmal fast immer die Gestaltung großer Komplexe auf der Ebene, d. h. in der Breitenlagerung gewesen ist, (im Gegensatz zur europäischen Bauweise der Gotik, die ihre Dome immer steil dem Firmament entgegenführt) die Tatsache, wie diese Bauten die Landschaft beseelen und durch Menschenwerk dann zu einem volltönenden Leben bringen, für das die wunderbar symbolhaften Namen der Klöster, Straßen, Pagoden und Seen beinahe noch an Fülle des künstlerischen Seins zu wenig ausdeuten.

Diese Reise aber durch zwölf Provinzen (d. h. durch den Gesamtkomplex) des gewaltigen Reiches, die in dem Werk von Ernst Boerschmann ihren textlich-bildlichen Niederschlag gefunden hat, ist, eingefangen in ein solches Volumen von herrlich gelungenen bildlichen Wiedergaben, schlechthin ein unvergängliches Dokument, das in mehr als einer Beziehung zur Revision jeder laienhaften Vorstellung des Europäers aufruft und weit über die Grenzen unseres Erdteils hinaus Begeisterung wecken muß.

Um dieser Tatsache willen sei deshalb nicht nur einem der besten Chinakenner in Europa, sondern auch nicht weniger dem großzügigen Verlag gedankt, der ein in jeder Beziehung vorbildliches Buch in einer Zeit herauszubringen den Mut hatte, die die schwerste Belastung deutschem Unternehmergeiste auferlegte.

Biermann.

Benoy Koomar Sarkar: An Indroduction to Hindu Art. B. W. Huebsch. New York 1920.

Die kleine Schrift, die den Untertitel „Humanismus und Modernismus" trägt, betont die Lebensfreude als das Hauptthema indischer Kunst und richtet sich gegen eine mystisch-idealistische Ausdeutung indischer Formwerte. Sie weist auf die vitale Bedeutung indischer Profankunst hin, von der sich leider nur die Gegenwart als lebendiger Zeuge und ungezählte Hinweise in der Literatur aller Zeiten erhalten haben.

Für die Frische dieser Anschauung sind wir dem Verfasser zu Dank verpflichtet. Die Wertung indischer Kunst hat sich endlich von allen Vorurteilen hellenistisch-westlichen und ikonographisch-mystischen Ursprungs losgemacht.

Als wesentlichste Ausdrucksgebärde wird die

„Tanz-Form“ angesehen, die in der Unterdrückung aller Einzelheiten und Betonung des Entscheidenden sich modern westlichem Gestalten als nahe verwandt erweist, und tief in der öst-westlichen Gemeinschaft aller abstrakten Kunst ihre Wurzeln versenkt hat.

Die kurzen Aufsätze sind unbeschwert von vielem Wissen. Intuitiv tragen sie Grundzügen indischer Kunst und moderner Kunsttheorie Rechnung. St. K.

Emil Hannover, Keramisk Haandbog. Andet Binds 1ste Halvdel. Kina — Korea — Japan. Kobenhavn, Henrik Koppels Forlag, 1923. Pag. III u. 268, Fig. 402.

Es ist ein Glück, daß Emil Hannover gerade diesen Band seines Keramischen Handbuches noch vollenden konnte, ehe ihm der Tod die Feder aus der Hand nahm; denn es wäre sicherlich nicht leicht gewesen einen Nachfolger zu finden, der die schwierige Aufgabe in so vollendeter Weise zu lösen vermocht hätte. Der Verstorbene hat uns in der Tat ein ganz vortreffliches Handbuch der ostasiatischen Keramik hinterlassen. Alles Wesentliche, das man gegenwärtig über die Töpferkunst der Chinesen, Koreaner und Japaner weiß, ist darin zusammengefaßt, klar dargestellt, übersichtlich geordnet und durch zahlreiche charakteristische Abbildungen illustriert — auf nicht mehr als 268 Seiten. Der Umfang des Buches hätte sich ohne Schaden für seinen Wert sogar noch erheblich einschränken lassen, wenn die für Europa fabrizierten chinesischen und japanischen Waren weniger ausführlich behandelt worden wären. Diese Erzeugnisse der ostasiatischen Exportindustrie nämlich, die seit dem 17. Jahrhundert in der Gestalt von „ostindischen Porzellanen“ oder „Satsuma Fayencen“ in Europa als die eigenartigsten und schönsten Produkte der östlichen Töpferkunst bewundert wurden, haben im Vergleiche mit ihren wirklich echten, d. h. den für den heimischen Gebrauch und Geschmack gearbeiteten Werken nur eine recht geringe künstlerische Bedeutung; und die Tatsache, daß ungenügend unterrichtete Liebhaber und Sammler solchen Dingen ihrer Zeit einen übertriebenen Wert beigelegt haben, gibt ihnen doch eigentlich kein Recht darauf, in alle Ewigkeit mit besonderer Gravität behandelt zu werden. Es wäre vielleicht in mehr als einer Beziehung am Besten, diese Jugendsünden unserer ostasiatischen Kunstkennerschaft der Vergessenheit zu übergeben; was zur Aufklärung über sie gesagt werden mußte, ist ja längst gesagt worden, und mehr als einmal. — Dafür scheinen mir die sehr guten und nützlichen Bemerkungen über Nachahmungen und Fälschungen einer erheblichen Erweiterung fähig. Freilich wenn man dieses Thema, das für den Liebhaber östlicher Keramik ein peinliches Interesse besitzt, einigermaßen erschöpfend behandeln wollte, so müßte man ihm einen eigenen stattlichen Band widmen. Die Kunst der Imitation hat im Osten eine Vollendung erreicht, von der die meisten europäischen Kenner zum Glücke für ihren Seelenfrieden noch kaum etwas ahnen. Höchst willkommen werden dem Sammler endlich die Angaben über die Preise sein, die in den letzten Jahren für chinesische und japanische Keramik in Europa bezahlt worden sind. — Die Abbildungen sind, wie gesagt, recht gut gewählt und so gut ausgeführt, wie es das ziemlich kleine Format erlaubte. Allerdings vermißt man zuweilen schmerzlich die Farbe; denn im Colorite liegt eben doch der beste Teil der eigenartigen Schönheit der ostasiatischen Keramik. Wenn sich die Verlagsbuchhandlung bei einer neuen Auflage zu farbigen Abbildungen entschlösse, so würde sie dadurch dem Werke Hannovers die volle Wirksamkeit geben, die es verdient. Ernst Grosse.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Dr. Julius Kurth: Der chinesische Farbendruck. (Ostasiatische Graphik, Bd. I.) Gz. M. 15.—.

Dr. Fritz Loewenstein: Die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister. (Ostasiatische Graphik, Bd. II.) Gz. M. 12.—.

Friedrich Succo: Katsukawa Shunsho (Haruaki). (Ostasiatische Graphik, Bd. III.) Gz. M. 15.—.

Rudolf Bernoulli: Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik (Ostasiatische Graphik Bd. IV).

Sämtlich im Verlag von C. F. Schulz & Co. Plauen i. Vgtld.

Walter Bondy: Kang-Hsi. Eine Blüte-Epoche der chinesischen Porzellankunst. Mit 16 Abb. im Text, 109 Tafeln in Netzätzung und 6 Tafeln in Vierfarbendruck. In Halbleinen M. 25.—. Buchenau & Reichert Verlag. München 1923.

Dr. M. W. de Visser: The arhats in China and Japan. With 16 Plates. Geb. M. 15.—. Oesterheld & Co., Verlag. Berlin 1923.

Prof. Dr. C. H. Becker: Islamstudien. Vom Wesen und Werden der islamischen Welt. In Halbleinen etwa M. 20.—. Verlag von Quelle & Meyer. Leipzig 1923.

Sammlungen

Florenz

Neben der bereits bestehenden mediceischen Schatzkammer im Palazzo Pitti, die gleichzeitig eine gründliche Neuaufstellung erfahren hat, werden demnächst in mehreren Prunksälen des Erdgeschosses die Sammlungen von Gemmen, Juwelen und Goldschmiedearbeiten aus dem Besitz der Herzöge von Toskana ihre endgültige Aufstellung finden. Es handelt sich dabei vor allem um die 84 Stücke, die nach 1737, trotz den gegenteiligen Bestimmungen des Ehevertrags zwischen der letzten Mediciprinzessin und dem Großherzog Franz II. von Lothringen, nach Wien auswanderten und infolge des letzten Krieges wieder nach Italien zurückkehrten. Der neugeordnete Kronschatz von Toskana wird außerdem die Reichtümer des sogenannten Gemmenkabinetts der Uffizien aufnehmen, wodurch weiterer Raum für die so glücklich in Angriff genommene Neuaufstellung der weltberühmten Galerie gewonnen wird. Ferner soll auch die Sammlung L. Carraud aus dem Bargello in den Tesoro di Toscana übersiedeln. — Die neue Sammlung dürfte demnach an Reichhaltigkeit und Wert alle derartigen Schatzkammern bei weitem übertreffen. n.

Winterthur

Am 3. November beging mit einem würdigen Festprogramm der Kunstverein die Feier seines 75jährigen Bestehens. Äußeres Dokument dieser für das Schweizer und europäische Kunstleben vielbedeutenden Tatsache ist die im Museum eröffnete große Jubiläumsausstellung, die von 35 eingeladenen schweizerischen Künstlern beschickt wurde, die mit dem Winterthurer Kunstverein in freundschaftlicher Beziehung stehen.

Mit einer seltenen Treue gegenüber seinem ursprünglichen Programm hat es der Kunstverein während der langen Dauer seines Bestehens verstanden, in vorbildlicher Weise eine Kulturarbeit zu leisten, die sich heute immer mehr als ein besonderes Ruhmesblatt in der Geschichte des Schweizer Geisteslebens während der letzten hundert Jahre erweist. Diesem unentwegten Wirken eines kleinen Kreises begeisterter Kunstfreunde und Sammler dankt nicht zuletzt auch das schöne Museum in Winterthur selbst seine Entstehung, das heute zu den reizvollsten Sammlungen dieser Art in Europa zählt. Nicht nur der berühmte Anton-Graff-Saal, der ein kunstgeschichtliches Dokument von einzigartigem Reiz darstellt, gibt dieser Sammlung ihre europäische Bedeutsamkeit, auch die neuere Kunst schlechthin hat hier in kleinem Rahmen eine vielsagende Repräsentation gefunden, so sehr dabei naturgemäß auch der Hauptnachdruck auf dem schweizerischen Kunstschaffen liegt. Daß Deutschland in diesem Zusammenhang gegenüber Frankreich stark oder beinahe ganz zurücktritt, ist vielleicht zu bedauern, obwohl die tieferen Gründe dafür nicht verkannt werden dürfen. Das Seltene aber ist an dieser prachtvoll geschlossenen Sammlung, daß sie sich immer wieder, beinahe automatisch, durch die Leihgaben der Winterthurer Sammler erneuert, die es seit langem als ihre vornehmste Pflicht betrachten, einen Teil ihres Kunstbesitzes für längere Zeit im Museum zu deponieren und damit für die breitere Öffentlichkeit fruchtbar zu machen. Wenn einmal in absehbarer Zeit die so notwendig gewordene Geschichte des Sammelwesens unserer Generation geschrieben werden sollte — reizvollste Aufgabe für einen wahrhaft europäisch orientierten Geist — dann wird das Winterthur vorbehaltene Kapitel zweifellos zu den interessantesten dieses Buches gehören. Was hier Sammler wie die Brüder Reinhart (die mir persönlich bisher nur bekannt gewordene Sammlung des Herrn Oscar Reinhart gehört nach Großzügigkeit des programmatischen Aufbaus und nach Qualität der Objekte zu den bedeutendsten Tatsachen dieser Art in Europa), ferner Dr. Hahnloser und der verdiente Präsident des Kunstvereins Richard Bühler als Exponenten praktischer Kunstpflege geleistet, wie hier wahrhaft vornehmes Mäzenatentum in die Stille eines enggespannten städtischen Gemeinwesens künstlerische Bewegung und lebendige Freude hineingetragen haben, ist als Dokumentation echten Bürgersinns so einzigartig und vorbildlich zugleich, daß man unwillkürlich an die berühmten Tatsachen früherer Jahrhunderte denken möchte. Sammelbecken all dieser so vielseitig orientierten Bestrebungen aber ist der Winterthurer Kunstverein, der in seinem Konservator Dr. Paul Fink (der diesen Posten nur nebenamtlich bekleidet), einen nicht minder begeisterten Förderer hat. Dessen stille, aufbauende Arbeit gilt nicht nur dem Zustandekommen der Ausstellungen, sondern vor allem auch dem Ausbau der öffentlichen Sammlungen, unter denen Bibliothek und graphische Abteilung nicht an letzter Stelle stehen. Eine kleine Zweimonatszeitschrift unter dem Titel „Das graphische Kabinett", das die Mitteilungen aus den Sammlungen des Kunstvereins Winterthur in geschickter Weise mit dem jeweiligen Ausstellungskatalog verbindet und daneben noch Platz für größere Beiträge bereitstellt (in den letzten Heften ein lesenswerter Aufsatz Dr. Finks über die Galerien im Louvre und im Luxembourg), hält nicht nur die Verbindung unter den Mitgliedern wach, sondern ist zugleich auch Werbeorgan nach außen für diese mit Zielsicherheit und Großzügigkeit geübte lebendige Kunstpflege, die uns Deutschen heute wie ein Märchen anmutet, uns die wir einmal fürstliches Mäzenatentum besaßen und in allen Theorien der Kunsterziehung

Jahre hindurch bis zum Überdruß „gemacht" haben.

Gerade weil wir aus einem oft übersteigerten und meist ungesunden Reichtum, der leider nur zu sehr die äußere Geste liebte, jetzt auf dem Gebiet der öffentlichen Kunstpflege zu harter Armut verdammt sind, derart, daß mehr als lokal begrenzte Ausstellungen heute in Deutschland nirgends mehr möglich sind, wollen wir das Symbol, das Winterthur in sich begreift, doppelt lieben und hoffen, daß es auch für uns einmal wieder eine Möglichkeit gibt, dem hier gewiesenen Beispiel echter Kunstfreudigkeit und vornehmsten Mäzenatentums nachzueifern.

Biermann.

Ausstellungen

Basel

Die Ausstellung ostasiatischer Kunst, die Dr. Kienzle, der Direktor des Gewerbemuseums im vergangenen Frühlinge veranstaltet hat, hat gezeigt, wie überraschend viele und gute Werke aus dem fernen Osten selbst in einem sehr eng begrenzten Bezirke Europas zu finden sind. Denn wenn Basel auch als Heimstätte edelster deutscher Kunst berühmt ist, so hatte man bisher doch noch kaum gehört, daß es auch solche Schätze ostasiatischer Kunst hüte, wie man sie während des Mai und Juni in dem Museum am Spalenthore sah. Allerdings hatten auch die schweizerische und die deutsche Nachbarschaft beigesteuert; die stattliche Sammlung chinesischer Porzellane, die den einen der drei Ausstellungsräume füllte, war das Eigentum eines Züricher Sammlers, des Herrn Dr. Frick, und die Stadt Freiburg i. Br. hatte aus ihrem Museum die beiden allen deutschen Freunden östlicher Kunst wohlbekannten Kakemono mit buddhistischen Heiligen und zwei alte chinesische Bronzevasen gesendet. Alles übrige aber stammte aus Baseler Besitz, — zum kleineren Teile aus dem Ethnographischen Museum, zum größeren aus Bürgerhäusern. Die japanische Abteilung war hauptsächlich von Herrn R. Staechelin versorgt worden, der eine Sammlung von japanischen Lacken, Töpfereien, Masken und vor allem von sehr guten alten Farbendrucken besitzt. Auch die chinesische Abteilung verdankte diesem Kunstfreunde manches, besonders höchst interessante Skulpturen. Die schönsten chinesischen Stücke aber hatte Dr. Kienzle bei den Erben des Basler Kaufherrn Krayer gefunden, der zur Zeit der Plünderung des Sommerpalastes in Peking gelebt hat. Zwei mit wunderbarer Freiheit aus grünem Nephrit geschnittene Vasen, Meisterwerke der chinesischen Edelsteinkunst, sind höchstwahrscheinlich Eigentum des kaiserlichen Haushaltes gewesen und demselben mag auch ein mit Zellenschmelz geschmücktes Räuchergefäß aus der Spätzeit der Ming-Dynastie gehört haben, das sich vor den gewöhnlichen Arbeiten dieser Art durch ein ganz außerordentlich reiches und mildes Kolorit auszeichnet. Die Cloisonnékunst war auch im Übrigen sehr gut vertreten: man konnte an einer Reihe von Stücken, die jedes in seiner Art vorzüglich waren, ihre ganze Entwicklung in China verfolgen. — Das Hauptinteresse aber nahmen die Werke der chinesischen Kleinplastik in Anspruch, dieser Kunst, die in ihrer Heimat so hoch geschätzt wird und in Europa noch so wenig bekannt ist, und die man hier an einer nicht geringen Anzahl vortrefflicher Werke kennen und lieben lernen konnte. Die meisten und besten gehörten der Ming-Zeit an, — wie die fast gotisch anmutende Elfenbeingruppe des trunkenen Dichters Li Tai Po, der sich auf einen Dämon stützt und der aus einem Bambusknoten geschnittene Hirsch aus dem Besitze der Familie Krayer und der bronzene Heilige im flatternden Mantel aus dem Ethnographischen Museum. — Eine systematische Vollständigkeit war in der Ausstellung nicht erstrebt, weil sie weniger dem Studium als der Anregung dienen sollte. Und diese Aufgabe hat sie fast über Erwarten erfüllt; denn sowohl die Ausstellung wie die damit verbundenen Verträge über ostasiatische Kunst erfreuten sich einer ganz außerordentlich lebhaften Teilnahme.

E. G.

* * *

Kunsthalle. Über die bisherigen Basler Ausstellungen der Wintersaison ist nur wenig zu berichten, was über die Grenzen der Stadt hinaus bemerkenswert erscheint. — Die September-Ausstellung zeigte, wie alljährlich in diesem Monat, die Wettbewerbe des staatlichen Kunstkredites von Basel-Stadt, die übrigens diesmal sehr wenig Erfreuliches brachten. — Die Oktoberschau „Basel und Umgebung" will einen Überblick geben über die Basler Landschaftsmalerei von Sandreuter bis heute; und zwar ist in bezug auf motivische Begrenzung sowohl als hinsichtlich der eingeladenen Künstlerschaft aller Nachdruck auf Basel gelegt. Außer den ältern Künstlern: Sandreuter (den man in seinen Aquarellen sehr schätzen lernt), Preiswerk, C. Th. Meyer kommt besonders die mittlere Malergeneration mit Hermann Meyer, Paul Burckhardt, Fiechter, Dick, Donzé und Lüscher ausgiebig zu Worte. Dadurch, daß diese Künstler zum größten Teile mit Werken aus früheren Schaffensperioden vertreten sind, erhält die Ausstellung — trotz kräftiger Vertretung der Jungen und Jüngsten — vorwiegend retrospektiven Charakter. Es wäre deshalb verfehlt, von dieser Ausstellung erschütternde Eindrücke zu erwarten; sie wahrt jedoch, wie die Veranstaltungen des Kunstvereins immer, ein durchaus anständiges Durchschnittsniveau.

W. R.

Berliner Ausstellungen

Liegt auch bereits im Prinzip der „Juryfreien Kunstschau“ eine gewisse Wahllosigkeit beschlossen —, das mehr als organisatorische, nämlich gestalterische Talent H. Sandkuhls bändigt die vielen Tausende von Kunstnummern Jahr um Jahr besser und hat diesmal eine in Gliederung, Akzentverteilung und Übersichtlichkeit mustergültige Schau herausgebracht, die auf Schritt und Tritt den Takt, die Sicherheit des künstlerischen Wertens, das Organ des Leiters für stilistische Zusammengehörigkeiten bewundern läßt. Das allzu Dumme ist ein bißchen aus dem Wege gedrängt, die exponierten Räume sind den stärkeren Persönlichkeiten überlassen, die Menge des ziemlich Gleichgültigen ist so glücklich mit kleinen Zentren des Interesses durchsetzt, daß der Wanderer seine Müdigkeit kaum spürt und, falls er die zahlreich herabstürzenden Glasscheiben überstanden hat, erst der Kälte dieser gräulich unwirtlichen Halle erliegt. Es ist ein Jammer, wie diese bei weitem lebensvollste und fruchtbarste unter den größeren Kunstveranstaltungen Berlins durch unwürdige äußere Bedingungen geschädigt wird, so daß die immense Leistung des Organisators fast vergeblich scheint. Stadt und Staat sollten helfend eingreifen, denn hier ist (und nicht mehr bei den Sezessionen oder der allsommerlichen „Großen Berliner“) der Gegenwart die Freizügigkeit gesichert, deren ihr Zukunftswille bedarf, und hier spürt man die leitende Hand, die Toleranz mit Zielbewußtheit, Bescheidenheit mit Energie vereinigt.

Das Einzelne nun hier auch nur andeutend zu würdigen, verbietet sich von selbst; ließe sich die „Juryfreie“ in sechs oder zwölf Monatsausstellungen aufteilen, so könnte die Öffentlichkeit gründlicher dazu Stellung nehmen. Allerdings hat man andere Gelegenheiten genug, Künstlern wie H. Huber, B. Czobel, Schmidt-Rottluff, G. Wolff, Ch. Crodel, R. Schlichter gerecht zu werden. Solche Gelegenheit sollte vielleicht einmal geschaffen werden für Heinr. Schwarz, der in flockig gemalten, märchenhaften Tieridyllen Crodel viel verdankt, für O. Nagel, der in ernsten, unaufdringlichen sozialen Studien sich Dix zum Vorbild nimmt, ohne ihn unbescheiden nachzuahmen, für W. Kampmann, dessen Basteleien aus Glas, Draht, Blech usw. nicht nur einfallsreich, sondern von spezifischer Melodik und von einer an sich reizvollen Sauberkeit des Lineaments, also jedenfalls mehr als Puzzle oder Schnickschnack sind, für W. Dexel schließlich, einen der rhythmisch-präzisesten Konstruktivisten von mindestens eigenem Dessin. Man wird so oft von Kunsthändlern nach Ausstellbarem gefragt: bitte! In kleinerem Rahmen dürften L. L. Haedicke, E. Lißner, P. Schmolling bestehen. Begabte Ansätze und ablehnenswert Interessantes überdies genug. Gegen K. Völkers ewige Séancen hochstirnig-traumaugiger Frömmler, gegen F. W. Kallens steifgeschminkte, bengalisch lüstrierte Gestalten aus Amüsierstätten und Sportarenen, gegen E. Fritsch, der simpel tut, wäre Prinzipielles vorzubringen gelegentlich nicht überflüssig. Die Gegenrechnung kleinlich aufzumachen, wäre gerade an diesem Ort ganz unangebracht. Wie gewöhnlich versagt die Plastik. Die stille Anständigkeit und körperliche Intensität eines A. T. Abeljanz ist sympathischer als O. Krischers Talent für physiognomische Charakteristik, da dies leicht nach außen schlägt, und vollends als Cotila Alberts immer Aufsehen machende Begabung, die sich diesmal in einem spinnengliedrigen Monstrum Luft macht, das die Akrobatik des Geschlechtslebens verherrlicht. Aus knubbigen Wurzeln macht F. Markgraf mit ein paar rohen Schnitten und braunen Farbtupfen phantastische Tiere, wie sie ein Waldmensch erfabeln könnte.

Vom Wichtigsten habe ich noch nicht gesprochen. Das sind die Spezialausstellungen, zunächst die des frühverstorbenen Konrad Westermeyer, der Bildnisse und Zimmer mit Menschen um die Lampe in wunderbar gedämpfter Sättigung des Tons gemalt hat, so kultiviert, daß einem Manet einfällt, überaus stark und tief im Halbdunkel der Raumstimmung, und der als eine keineswegs alltägliche Begabung nun dasteht. Nicht weniger und wie noch niemals überzeugend ferner A. Kerschbaumer, der Atelierecken, Viadukte über Kanäle, echte und im Tempo nicht überanstrengte Stadtlandschaften gibt, bezwingend in der sanften Glut delikater Farbigkeit wie in der markanten Rhythmik perspektivischer Verschrägungen. Meister und Schüler des Weimarer Bauhauses dann mit kleinen Proben, die immer fast interessieren, wennschon bei den Schülern nicht viel selbständiger Wille sichtbar wird und die Seite des Spielerischen zu sehr betont scheint. Immerhin wird der Impuls dieser ganzen Gruppe evident. Unter den Schülerbeiträgen haben die von P. Citroen und J. Driesch am meisten Physiognomie. — Und schließlich mehr als zwanzig neue Werke von Otto Dix, Bild um Bild aufregend diese herzzerreißende Aufrichtigkeit mit phantastischen Gelächtern, eins schärfer gefaßt, stupender gemalt als das andere. Das ist ein toller Bursche, wahrhaft genial in der Rasanz seines Stils, urwüchsige Fülle und scharfe Entschlossenheit, ein triumphierender Umkrempler, ein Kursweisender. Jetzt mehr sagen, hieße ihn verkleinern. Ein andermal von ihm, den die „Juryfreie“ so zu zeigen und stolz ihr Eigen zu nennen ein gutes Recht hat.

* * *

In der Kunsthandlung „Euphorion“ haben sich „Darmstädter Realkubisten“ niedergelassen. Der Begriff ist brauchbar, so kümmerlich diesmal die Deckung bleibt. Er besagt: konkrete kenntliche

Wirklichkeit ist auf stereometrische Werte hin angeschaut, kubisches Gefüge ist nicht frei ins Leere konstruiert, sondern der Realform übergepaßt. Ideeller Schnittpunkt von gesteigerter Kubik und Gegenstandsdeutlichkeit: die Körperlichkeit des Seins — im Gegensatz zur Aufgelöstheit oder Flächigkeit der Erscheinung, des lediglich Projizierten. Dieser Begriff ist aktuell, — sonst böte das Darmstädter Ensemblegastspiel wahrlich keinen Anlaß. Lauter Pappattrapen und leeres Kastelwerk, billige Plakatwirkungen ein bißchen auf valori plastici-Effekte umfrisiert. Namen sind nicht zu merken.

Anspruchslos tritt S. Sebba ebendort auf, der vorläufig noch seine Art ausprobiert. Eines seiner blassen Stilleben fällt immerhin auf, vor allem durch die für heute charakteristischen stofflichen Ingredienzien.

Schließlich liegt Graphik des Leipzigers A. W. Dreßler aus, der mit bereits zu vielen Andern seine Motive im Bordell und Caféhaus sucht, aber mit tragikomischer Ausdruckskraft auch kleinbürgerliche Typen festhält. Seine Nadel umreißt energisch, gefährdet aber die Wirkung durch übermodellierende Zerstrichelung.

Bei Goldschmidt & Wallerstein eine Ausstellung von Max Kaus, den man schon bedeutend günstiger hat beurteilen können als nach den hier gezeigten Angelegenheiten des Handgelenks, die, innerlich zahm und wenig eigen (Heckel!), sich über ihre Verhältnisse großzügig gebärden, um so, trotz schöner Farbigkeit, eher vage und verwildert anzumuten. Der junge Lübecker Mahlau liebt flachausgestreckt kahles Gelände, deren horizontaler oder orthogonaler Geradlinigkeit etwa noch Baracken eingefügt sind. Seine Aquarelle sind in der Auffassung der abgeschiedenen, gedehnten Stimmung nicht unpersönlich, doch manuell wenig reif. Die Flächen zerfallen fleckig, es gibt manchen Leerlauf, farbige Wirkungen haben etwas Zufälliges, sind nicht Vegetation. Die Landschaftsaquarelle J. Aschheims (bei F. Möller zwischen reizenden Lithos von Crodel und den ratlos schmetternden Holzschnitten Bizers), unsicher in der Dimensionierung, zerfahren, in aller Raschheit kleinlich, nicht erregt, sondern zermurkst, lassen nicht viel Erwartungen offen. Willi Wolfradt.

Chemnitz

Im Kunstsalon Gerstenberger sind eine Reihe von Neuerwerbungen eingetroffen, die größtenteils repräsentativ für die Malerei aus der Zeit um die Jahrhundertwende sind. Großartigstes Stück ist „Die Schmiede des Vulkan" von L. Corinth (1910). Eine Malerei von ungewöhnlicher Gewissenhaftigkeit und Geduld, noch stark gebunden in der Zeichnung. Hier und da schon die besinnungslose Verve des älteren Corinth, die Ansätze zu größerer malerischer Freiheit. Aus späterer Zeit „Der keusche Joseph", eine feste, funkelnde Malerei, sprühend vor Lust, ohne jeden Rest unbezwungener Stofflichkeit. Hier zeigt sich Corinth als einzigartiges Phänomen in der deutschen Malerei, ohne Methrik und Methode, einer, der die Sachen will wie sie sind. Von der kultivierteren, nervöseren Hand M. Liebermanns zwei kleinere, aber äußerst kostbare Gemälde. Ein „Strandbild", nur mit Strand, Wasser und Himmel, aufs Feinste gestuft in trockenem Graugrün, vibrierend in der Atmosphäre. Daneben „Badende Jungen", farbiger und aufgehellter in der Tonalität, in der Mitte ein Junge, der auf den Strand zugeht. Eine Kostbarkeit ersten Ranges. Von erstaunlicher Qualität das „Felsental" (1889) von H. Thoma, eine der merkwürdigsten Taunuslandschaften mit steilem, bewaldetem Bergkegel. Im Vordergrund, in der Wiese sitzend, ein Knabe, daneben das Waldhorn. Jede Handbreit gediegenste Malerei. Nicht weniger bedeutend das spätere Gemälde „Die Quelle". Eine satte, schwere Farbigkeit, gespannt zwischen tiefem Blau und violettem Rot. Besondere Leistung im Vordergrund ein männlicher Akt voller Erinnerungen an Arbeiten in Pariser Ateliers. Von M. Slevogt ist eine „Dame in Weiß" erworben worden, eine delikate, virtuose Malerei, von W. Trübner ein „Pferd", edelstes Handwerk aus einer Hand, die mehr erreichte als sie eigentlich wollte, von K. Schuch ein „Birkenwald" aus Trübners Nachlaß und von W. Leistikow ein sonniges Waldstück. Außerdem noch eine Anzahl Gemälde anderer Meister von einwandfreier Qualität. M. R. Möbius.

Haag (China-Ausstellung im Kunsthaus Kleykamp)

Wenn man in Holland Asien zeigt, so geschieht das in pompösem Rahmen. Man scheut dann keine Kosten. Die China-Ausstellung bei Kleykamp ist einzig in ihrer Art durch die Fülle von Meisterwerken großen Ausmaßes. Den Hauptbestandteil stellt das Museum Yi Yüan in Amsterdam, das sämtliche frühe China-Plastiken herlieh. Man sieht also den inzwischen von E. Faure veröffentlichten Tiger der Hanzeit, der bei Vignier in Paris stand, und um dessen Datierung man streitet, den großen Widder der Tangzeit, der durch die Ausstellung des Musée Cernuschi bekannt wurde, den Buddhakopf der früheren Sammlung Goloubew, der jetzt frei aufgestellt, seine volle Wirkung entfalten kann. Eigentliches Zentrum der Ausstellung bildet ein riesiger Holzbuddha des Hauses, dessen chinesischer Ursprung wohl wahrscheinlich aber nicht sicher ist. Zweifellos trotz aller Beschädigungen ein gewaltiges Stück. Von den Gegenständen des Kunstsalons ist noch eine frühe Tangplastik besonders zu erwähnen, die der Besitzer zu früh datiert wie so manches Stück. Was neben der in solcher Menge viel-

leicht nie gezeigten Großplastik an Grabkeramik und sogenanntem Kunstgewerbe steht, fällt quantitativ kaum ins Gewicht, ist aber manchmal von großer Schönheit. Ob die Dienerfiguren aus Ton (Sammlung Schönlicht, Haag) mit als Säulenfuß zusammengefaßtem Unterkörper als Han oder Wei anzusprechen sind, läßt sich noch schwer entscheiden.

Der Eindruck der Ausstellung ist überwältigend, sie ist aber auch auf Wirkung hin aufgestellt ohne Rücksicht auf historische Reihung. Für die Yi Yüan-Stücke bedeutet das eine Befreiung, aber die beiden buddhistischen Votivstelen werden so ganz unzulänglich gezeigt, die Rückseiten stehen gegen die Wand. Um schrägen Lichteinfall zwischen Sammetvorhängen in mystischem Dunkel zu erzielen, darf man nicht die Hälfte des Kunstwerkes opfern. S.

Ausstellungen in Hamburg

Das graphische Kabinett von Haizmann in der Caffamacherreihe, ein halbjahraltes Unternehmen ohne Sessel und „stilechte Einrichtung" bringt die einzige wirkliche Ausstellung.

Was dessen Gründung betrifft, so hat da einer den Mut gehabt, in einer Nebenstraße im alten Hamburg ein paar niedrige winklige Lagerräume auszumisten, die Wände zu verputzen, mit schöner gelber Farbe anzustreichen und dann einen Kunstladen aufzumachen, d. h in diesem Falle, ohne jede kaufmännische Rücksicht ausnahmslos gute junge Kunst auszustellen, und zwar jeweils einem Künstler sämtliche Räume zur Verfügung.

Jetzt ist Gustav Wolff dran, der noch kaum bekannte Berliner Plastiker, der selbst diesen kleinen abgelegenen Laden mit der Drehorgel im Hinterhof und den glossierenden Laienrichtern vor dem Schaulädchen, — deren Interesse ernsthafter durch die sich im Fenster sonnende Katze des Kabinettleiters als die Wolffschen Pferde aufgeregt wird, — jedem Kunstsalon vorgezogen hat. (Über Wolff schrieb bereits Max Raphael kürzlich im Cicerone, Heft 16, wo einige der hier genannten Werke abgebildet sind. Die Red.) An den Wänden Wolffs Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitte; auf Bücherstapeln, Tischen und Kommoden die Bronzen, Messing-, Stein- und Holzplastiken. Diese im besten Sinne einfachen Kunstwerke kommen in den anspruchslosen Räumen zu einzigartiger Geltung. Man glaubt den Werdegang des Künstlers nachzuerleben, so klar überblickt sich sein um einige Tiere und Menschen in der Phrasenlosigkeit ihrer fast gesetzmäßigen Daseinsformen ringendes Werk. Da ist ein Kerl auf einem Gaul (Picador genannt). Man erwünscht besseren Ausdruck, um das Verwachsensein des kurzen, kantigen Burschen mit der trabenden Mähre besser zu umgreifen. Irgend etwas in dem gebändigten Naturalismus erinnert von fern an Meunier. Dann steht da ein Hahn, eine bronzene Monumentalgroteske mit winzigem Kopf auf mächtigem aus ineinander greifenden Flächen hochgetürmtem Hals.

Das Thema Mann und Pferd, Mensch und Tier bewegt Wolff immer wieder. Eine Messingplastik „bäumendes Pferd": der Gaul in dem wundervoll beherrschten Rhythmus seiner breiten gerundeten Formen eine heranrollende Masse, deren unwendbarer Schwere wie ein aufzuckender Pfahl, kantig und schmal der Mensch sich entgegenstellt. Ein Gegensatz „Masse und Geist" scheint hier sinnfälligst auf kürzeste Formel gebracht, ohne daß eine das Leben bedrohende Gedanklichkeit sich störend zeigte.

Weiter führen die Einzelfiguren, deren unzerpflückbare Einheit dem plastischen Drang entgegenkommt. Das nackte Figürchen einer Schreitenden mit scharf abgesetzten Flächen, bei dem das Schreiten durch die abgewogenen Pendelbewegungen vor- und rückwärtiger, in kantiger Kurve geformter Glieder den Eindruck bestimmt. Die Räume beherrschen zwei große Messingfiguren schalentragender Negerweiber. Die eine mit gelockertem Knie auf breiten Füßen auflastend, hält eine Schale vor dem Leib, dessen rundliche Formen in festen Wölbungen zur Einheit eines Körpers zusammenklingen, die andere knapper in den Umrissen, eine Schale auf dem Haupt, ist stilisierter als jene, mehr noch Symbol dinghafter Schwere.

Den Beschluß machen einige Frauenfigürchen. Ein wohlig kauerndes, blockhaft durch Stellung und Formung geballtes Weib, dessen Reize schon in mehreren Zeichnungen zutage kommen, offenbart sich in dem Gipsmodell noch geschlossener und vereinfachter als die Folge der Blätter erwarten ließ. Eine Gelagerte zuletzt, bei der die im rechten Winkel gebeugten, den Kopf einbettenden Arme und die im selben Winkel angezogenen Beine gleich silhouettierte, fast symmetrisch ausgewogene Blockpartien bilden, die durch die eingezogene Wölbung rückfliehenden Leibes getrennt werden. Formelhafte Gliederandeutungen stehen dabei in wirkungsvollem Gegensatz zu den liebevoll ausgefeilten Rundungen des Körpers.

Faßt man die den Weg des Künstlers bezeichnenden Gruppen zusammen — deren motivische Verschiedenheit nur mittelbar eine Rolle spielt — so blickt schon bei den früheren Arbeiten (Picador) durch die Art der Bändigung das Wesen des Künstlers.

Dabei ist es — denkt man an die schalentragenden Frauen — kein allmähliges Abrücken von der Natur. Im Gegenteil, man möchte in den einer plastischen Lösung vorausgehenden zeichnerischen Entwürfen die abstrahierten Niederschläge erster um ein Motiv kreisender künstlerischer Ideen sehen. In dem Schaffen um das Thema offenbart sich dem Künstler das plastische Werk, rundet es sich mit der Notwendigkeit na-

türlichen Wachstums und in der Strenge und Klarheit einer mathematischen Lösung.

Das Ringen um künstlerische Formeln, die der Schauende gesetzmäßig begreifen soll, hat Wolff mit den besten deutschen Künstlern gemein, eine Besonderheit seiner Arbeiten ist die, mit dieser bewußten „Ordnung" eine animalische Naturhaftigkeit seiner fast unsinnlich leidenschaftslosen Geschöpfe verbunden zu haben.

Heinrich Kohlhaußen.

Eine Goethe-Ausstellung in Kopenhagen

Die „Dänische Gesellschaft von 1916 für Ausbreitung gegenseitiger Kenntnis von dänischer und deutscher Kultur" plant für Ende Januar bis Mitte Februar die Abhaltung einer Goethe-Ausstellung in Kopenhagen. Die äußere Veranlassung bildet das in nächster Zeit beginnende Erscheinen einer großen zwölfbändigen dänischen Goethe-Ausgabe im hiesigen Kunstverlag Danmark. Einem deutsch-dänischen Komitee für die Ausstellung gehören an: als Vorsitzender Professor Karl Larsen, ferner der dänische Gesandte in Berlin Graf Moltke, der deutsche Gesandte in Kopenhagen von Mutius, die Universitätsprofessoren Höffding, Hammerich, Sarauw und Wilhelm Johannsen, Sophus Michaelis, ferner deutscherseits der Direktor des Frankfurter Goethe-Museums, Professor Heuer, Professor A. Kippenberg, Professor G. Roethe und der Direktor des Goethe-National-Museums in Weimar, Dr. Hans Wahl. Die Ausstellung wird in dem berühmten Kunstausstellungsgebäude Charlottenburg am Kongens Nytorw abgehalten.

Wiener Ausstellungen

„Von Füger bis Klimt" / Die Tschechen im „Hagenbund" / Flechtheim-Ausstellung bei Würthle.

Unter dem Titel „Von Füger bis Klimt" hat der Verein der Museumsfreunde in den Räumen der Künstlervereinigung Sezession eine Anzahl von Bildern aus Wiener Privatbesitz vereinigt. Durchwegs gute Arbeiten, die durch einige Meisterstücke aus öffentlichem Besitz ergänzt, immerhin ein abgerundetes Bild von der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts geben. Bildnisse von Füger, Amerling, Grassi, Waldmüller, Canon, Daffinger, Egbl und Theer zeigen diese Künstler auf der Höhe ihres zeichnerischen und koloristischen Könnens. Schindler ist durch schöne Landschaften vertreten, die in ihrem feinen Silberton an die wundervollen Seinelandschaften Rousseaus erinnern, von Pettenkofen sind gute flott gesehene Bilder aus dem österreichischen Soldatenleben ausgestellt und ein holdseliger Kinderakt zeigt Rumpler von seiner besten Seite. Den Schluß der Reihe bildet Klimt, der Bahnbrecher und Führer der Sezession. Eine größere Zahl seiner Gemälde gibt zusammen mit der Graphik im Ver-Sacrum-Zimmer einen Überblick über seine Entwicklung aus akademischer Glätte zu eigenem, starkem, künstlerischem Erleben. Der Wandel in seiner Auffassung bedeutet auch in der Geschichte der österreichischen Kunst einen Wendepunkt, der durch die Ausstellung deutlich gemacht wird.

Der Hagenbund hat diesmal fremde Gäste; er bringt Werke des Prager Künstlervereins Mánes zur Ausstellung, die — es sind etwa 250 Nummern — einen Überblick über die zeitgenössische Kunst der Tschechen geben. Von Malern ist Hudecek mit Landschaften in schön getönten Farbenakkorden vertreten, ebenso Konicek, dessen Naturbilder von starker Ausdruckskraft sind („Eichen bei Rosenberg"). Weniger überzeugend wirken seine etwas trockenen Akte mit den bleiernen Einfassungslinien. Zum Besten gehört das „Hirtenidyll" von O. Coubine. In seiner, an ostasiatische Malkunst anklingenden, monochromen Tönung versteht er es durch ergreifende Schlichtheit der Darstellung und durch den stillen Zauber der Gesamtstimmung die lautere Ruhe seines Wesens auch auf jene zu übertragen, die sein Werk lieben. Interessant ist Boettinger mit drei kleinen Bildern aus dem Zyklus „Elemente". Ganz auf Befreiung vom Gegenständlichen gerichtet sind Filla und Prochazka, in dessen an Braque gemahnenden Stilleben sich ein besonderer Sinn für das Stoffliche kundtut. Im Gegensatze zu dieser völligen Abkehr von der äußeren Natur bringt Muzika zwei Bilder „Schwestern" und „Mittagmahl auf dem Felde", die durch plastisches Herausarbeiten der Formen, durch scharfe Konturen und hartes Aneinanderstoßen der Farben eine neue Richtung einschlagen, der auch Benes in der Behandlung der landschaftlichen Natur zu folgen scheint. Unter den Graphikern ist vor allem wieder O. Coubine zu nennen. In Einzelform und Komposition von Architektur und Landschaft manchmal merkwürdig zu des Altmeisters Jacopo Bellini Skizzenbüchern zurückführend, verrät der, bei aller Zartheit, schwellende und sichere Kontur auch hier starkes künstlerisches Eigenleben. Zu erwähnen sind noch Rambousek und Svabinski. Rambousek mit dramatisch empfundenen Szenen aus dem Zyklus „Großstadtproletariat" und Svabinski mit schönen Originalholzschnitten. Sehr fein auch Simon und die farbigen Aquatinten von Stretti-Zamponi. In der Plastik, in der die nationale Note vielleicht am stärksten zum Ausdruck kommt, überragen Kafka, Sursa und Dvorak, letzterer besonders interessant durch seine Verbindung von Plastik und Malerei. Auch in den Entwürfen der Architekten ist die Bewältigung kubistischer Probleme im nationalen Sinne von Interesse.

Stiassny.

Zur „Flechtheim-Ausstellung" bei Würthle. Wieder rollt sich eine Ausstellung

vor unsern Augen ab. Wieder teilt sich uns die gleiche Unsicherheit mit. Um Kunst geht es. Ausdruck wird geboten. Hemmungloser Ausdruck der augenblicklichen Daseinslage. Vom Beschauer ebenso gefordert: hemmunglose Bereitschaft zur Entgegennahme. Decken sich diese beiden Einstellungen zum Mittler, dem Werke, nicht, entsteht Zweifel an der Kunst. Denn: was Ausdruck ist, muß noch nicht Kunst sein. Implicite: was für den einen schon Kunst ist, muß für den anderen nicht dasselbe sein. Überdies: was in diesem Augenblick als Kunstwerk erschüttert, kann im nächsten befremden; besonders, wenn das Werk, Allgemeingültigkeiten zurückweisend, nur einmaliger Ausdruck ist.

Und dabei alles in die unglückliche, nicht zu umgehende Form einer Ausstellung gepreßt! Vieler Jahre schwankende Formulierungen werden, jede für sich einmalig, fest umrissen und unbedingt, jede gleich schonunglos die gleiche Intensität der Anschauung fordernd, dem verwirrten Gast, wahllos aufgereiht, vorgeführt. In unserem Falle: Picasso-Proteus, Vlaminck, der von Kultur Beschwerte, George Grosz, der erbarmenlose Spiegel, Ségonzac und Derain und Braque und Karl Hofer und andere mehr. Ziellose Pioniere, heute verletzende Zyniker, morgen kindliche Ekstatiker. Werke, durch Jahrzehnte getrennt, beinahe Antipoden, aus den verschiedensten Voraussetzungen entstanden, jedes andre Distanz erwartend, einig nur darin: Ausdruck sein zu wollen. Viel weniger: Kunst sein zu wollen. Lieber Schrei als falsche Melodie, lieber unartikuliertes Lallen als sinnverdrehende Worte, lieber Pinselhieb als abgenützte Gestalt, lieber taumelnder Mensch als gesalbter Künstler!

Nicht um das Genie im Menschen geht es, sondern um den Menschen im Genie! H. B.

Moderne deutsche Kunst in Amerika

Während der drei ersten Oktoberwochen fand endlich in den *Anderson Galeries* in *New York* die umfassende, an charakteristischen Beispielen der führenden Künstler reiche *Ausstellung moderner deutscher Kunst* statt, die Dr. *Valentiner* im vergangenen Winter mit viel Liebe und ebensoviel Mühe zusammengestellt und herübergebracht hatte, die aber Zollschwierigkeiten wegen in der letzten Saison nicht mehr gezeigt werden konnte.

Teilweise wohl wegen Raummangels hatte man in der ersten Woche neben den wenigen Skulpturen nur die Aquarelle und die Schwarzweißblätter zur Ausstellung gebracht, vielleicht aber auch, weil man glaubte, sie würden den unvorbereiteten Besuchern weniger befremdend entgegentreten als die Ölgemälde. Und damit hat man Recht gehabt. Denn selbst sogenannte konservative Gemüter konnten sich z. B. an den Noldeschen Aquarellen erfreuen, ohne sich „shokkiert" zu fühlen. Als dann die Ölgemälde den Hauptsaal einnahmen und nur ein Teil der anderen Werke in einigen Nebenräumen verblieb, veränderte sich die Sachlage wesentlich. Das tat sich auch in den im ganzen verständnissuchenden Kritiken der Tagespresse genugsam kund. So schrieb der bekannte Herausgeber des „International Studio", Mr. Peyton Boswell im „New York American" nach Besichtigung der Aquarelle einen sehr sympathischen Artikel, in dem er die Bedeutung der Ausstellung betonte und u. a. sagte, daß die Farbenwelt, die in diesen Aquarellen lebe, nichts Lärmendes und Schreiendes an sich habe („Degners helle ätherische, Rohlfs dunkelreiche Farbe; die majestätische Tiefe Noldes"). Eine Woche darauf aber meint eine Kritikerin in der „Evening Post", daß die deutschen Künstler noch nicht gemerkt hätten, daß der Krieg vorüber sei (so unrecht hat sie damit ja nicht einmal, denn ist der Krieg vorüber, wenigstens für das Land dieser Künstler?), denn hier versuche einer immer den anderen durch laute Kakophonie zu überschreien. Hier werde der Kampf ultramoderner Kunst aufs wildeste geführt. Doch aber könne man, wie sie meint, aus diesem Tumult und Durcheinander, wenn sich die innere Unruhe, die diese hervorgerufen, gelegt hätte, so manches Interessante und geistig Bedeutsame herausfinden.

Von ein paar Aquarellen und Zeichnungen abgesehen, kann aber der Referent des „Christian Science Monitor" in den Darbietungen nur „Verwirrung, Roheit und Dissonanz" sehen, und die „Times" vermissen u. a. den „Humor". Wo der freilich in diesen Zeiten herkommen soll, hat man sich wohl nicht gefragt.

Daß aber wenigstens ein Teil des Publikums mehr als nur platonisches Interesse an der Ausstellung nahm, bezeugten die über Erwarten guten Verkäufe, die auch noch eine recht deutliche Lehre für die Künstler oder deren Vertreter in der Heimat enthielten. Verkauft wurden nämlich die Werke, deren Preise mäßig waren und mehr oder weniger mit denen in der Heimat übereinstimmten, so vor allem eine Reihe der dekorativ stark wirkenden Gemälde Pechsteins, aber auch das „kubistisch" anmutende Bild Nauens „Der barmherzige Samariter" und eine ganze Anzahl namentlich kleiner Tierskulpturen Scheibes. Noldes Werke aber sollten hier von 60 Dollars für ein Schwarzweißblatt und 200 Dollars für ein Aquarell (das drüben in Deutschland das Äquivalent von 25 Dollars wert sein soll!) bis zu zehntausend Dollars für seine „Geburt Christi" kosten! Und so ist nichts von ihm verkauft worden, wiewohl auch einige Museen Werke erstanden haben, denn zu den „Dummen" kann man amerikanische Kunstfreunde sicher nicht rechnen. Die Zeiten der jederzeit offnen Börse für Kunstwerke sind längst dahin. Solche doppelten Preise können nur anstoßen, wie sie es auf anderen Gebieten auch tun, und schließlich

hat der Künstler das Nachsehen. Denn sicher entgehen ihm so manche Verkäufe, selbst wenn die Museen sich vornehmen sollten, später etwas von ihm in Europa zu den heimatlichen Preisen zu kaufen; denn ob es zur Ausführung dieses guten Vorsatzes kommt, weiß ja niemand.

Dr. Valentiner hatte ein eingehendes, vor allem die psychologischen Grundlagen des Schaffens dieser Künstler klarlegendes Vorwort für den Katalog geschrieben, das auch offensichtlich bewirkt hat, daß der Ausstellung Verständnis, ja Sympathie entgegengebracht wurde. Durch sein Betonen, daß die Kunst eines Volkes, wie des deutschen, zu dieser Zeit nicht auf äußere Schönheit ausgehen könne, sondern die Schwere und den Kampf, aber auch das Sehnen nach Harmonie und Erlösung, wie etwa in Kolbes „Assunta", das die Zeiten heraufbeschworen, widerspiegeln müsse, mag er die Menge sogenannter Ausstellungsliebhaber ferngehalten haben. Das war nur von Vorteil. Denn wer kam, brachte Interesse und Bereitschaft mit, sich auf die Stimmung, die diese Werke ausatmeten, einzustellen. Sie werden wie Pioniere für die neue deutsche Kunst hier wirken.

Die Ausstellung wird vielleicht noch in mehreren Provinzstädten gezeigt werden, von denen der Wunsch, sie zu sehen, ganz spontan ausging, gewiß kein schlechtes Zeichen. Langsam nur wird sich hierzulande Interesse und Verständnis durchsetzen, aber der erste Schritt ist nunmehr getan. F.

* * *

Einem nachträglichen Berichte zufolge wurden von den 273 ausgestellten Objekten 98 verkauft; darunter 14 Ölgemälde von Huth, Kaus, Nauen, Partikel, Pechstein, Seewald und Unold; 31 Aquarelle von Degner, Heckel, Huth, Kaus, Klee, Kolbe, O. Müller, Nauen, Nolde, Pechstein, Radziwill, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Schwichtenberg; 22 Skulpturen von Garbe, Kolbe, Lehmbruck, Marcks, Roeder, Scheibe, Sintenis, Steger und schließlich eine größere Anzahl graphischer Blätter, vor allem solche von Feininger und Schmidt-Rottluff.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Amsterdam

R. W. P. de Vries. Versteigerung vom 11. bis 13. Dezember. Moderne Graphik und Handzeichnungen. Es handelt sich um die Schätze eines Schweizer Sammlers, die hier auf den Markt kommen. Der mit vielen Tafeln ausgestattete Katalog verzeichnet fast 1000 Nummern. Zeitlicher Umfang: von Gavarni bis Corinth. Die Sammlung trägt durchaus persönlichen Charakter. Einerseits ist Wert auf Reichhaltigkeit an Namen gelegt, so daß viele Blätter weniger bekannter Künstler vorhanden sind, mitunter in großer Zahl, wie die von Marcel Roux. Andererseits galt die Liebe des Sammlers einer Reihe heute längst gut bezahlter Künstler, wie Brangwyn, Legros, Munch, Zorn (35 Nr.!). Umfangreicher vertreten sind u. a. noch Legrand, Forain, Toulouse-Lautrec (42 Nr.) und Rops. Überraschend ist es, daneben das nahezu vollzählige graphische Werk Leibls zu finden und zwar in frühen Abzügen. Überhaupt ist die Sammlung an Qualitätsdrucken ungewöhnlich reich. -s-

Hannover

Am 13., 14. und 15. Dezember wird bei v. d. Porten & Sohn eine Versteigerung stattfinden, die außer Gemälden älterer und neuer Meister gute Graphik, besonders eine reichhaltige Kollektion von kunstgewerblichen Gegenständen zum Verkaufe bringen wird. Neben Porzellan, Fayencen und Glas ist besonders Zinn vorhanden; auch der Orient und Ostasien (u. a. wertvolle chinesische Bilder und Zeichnungen) ist gut vertreten. Ferner Stilmöbel aller Art. Auskünfte, Bedingungen usw. bereitwilligst durch die Leitung des Hauses.

Köln

Math. Lempertz versteigert am 11.—14. Dezember eine umfangreiche Sammlung aus rheinischem Schloßbesitz, die sich aus altem Kunstgewerbe, Mobiliar des 17.—19. Jahrhunderts und Gemälden, meist neuzeitlicher Meister, zusammensetzt. Unter den Porzellanen finden sich gute Stücke von Höchst und Höchstdamm, Fürstenberg usw. Unter dem Steinzeug fällt als Seltenheit auf ein sächsischer Zweihenkelkrug mit in der Mitte geteiltem Zinndeckel, unter den Bronzen ein mit Spitzdeckel versehenes gotisches Wassergefäß, unter den Holzbildwerken eine frühe Kölnische Madonna (14. Jahrh.) eine kostümlich interessante fränkische Gruppe: St. Martin und der Bettler und ein bayrischer Bischof (um 1500). Unter den Möbeln bemerkt man eine reichgeschnitzte Aachener Barockbank (um 1750), rheinische Schränke der Barock- und Louis XVI.-Zeit, zierliche Mahagoni-Möbel aus der Zeit des deutschen Klassizismus, ein reich geschnitzter Spielkasten von Eger (17. Jahrh.) — Die Abteilung der Gemälde enthält in erster Linie Werke der belgischen Malerschule des 19. Jahrhunderts, darunter Kabinettstücke von Eugène Verboeckhoven, Hubertus van Hove, A. Madou, P. Lauters, Louis Gallait, A. R. Jones, P. Verheyden, C. della Acqua, C. Vennemann usw.

Am 19. und 20. Dezember folgt bei derselben Firma eine Versteigerung römischer und mittelalterlicher Ausgrabungen: Gläser, Keramik, Bronzen usw. Unter den Beständen dieser Auktion werden wohl die sehr schönen römischen Gläser

rheinischer und syrischer Herkunft am meisten Interesse finden.

London

Die bedeutendste Versteigerung im Dezember dürfte die am 7. Dezember bei Puttick & Simpson werden. Nach dem schön illustrierten Katalog kommen hier aus dem Besitz des Baron v. d. Ropp zwei signierte Gobelins von Neilson nach Desportes zur Versteigerung, datiert 1774 und 1779, die 1782 im Besitz eines Großfürsten später des Grafen Scheremetew waren, unter dem Titel: „Les nouvelles Indes". Ein Beauvaisteppich mit einer Don Quixote-Darstellung kommt ebenfalls aus russischem, ein Aubusson und mehrere Wandteppiche aus dem Besitz des Großfürsten Alexis, zwei Ispahanteppiche aus dem Besitz von Mr. R. H. Benson waren 1921 im Kensingtonmuseum ausgestellt; der eine davon, aus einer ostpersischen Moschee stammend, ist abgebildet in F. R. Martins „Oriental Carpets". Wi.

München

Am 11. Dezember und folgende Tage findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und alten Gemälden aus süddeutschem Adelsbesitz statt. Die Keramik ist mit Fayence und Tonarbeiten, sowie Porzellanen vertreten, worunter sich zum Teil sehr gute Arbeiten befinden. Das Glas ist ebenfalls zahlreich und mit guten dekorativen Arbeiten vorhanden. Hervorzuheben ist eine interessante Spezialsammlung alter Messinggeräte, welche Stücke von der Spätgotik bis zur Empirezeit umfaßt und für Spezialsammler und Museen besonderes Interesse haben dürfte. An Zinn gibt es nur wenige, aber in Qualität vorzügliche Stücke in der Sammlung. Unter den Möbeln befinden sich Stücke verschiedener Größe und zu mannigfaltigen Zwecken verwendbar vom frühen 18. Jahrhundert bis zur Biedermeierzeit, desgleichen zahlreiche gute Stilmöbel, die zu Einrichtungs- und Dekorationszwecken geeignet sind. Bei den Gemälden sind besonders die deutsche, niederländische und italienische Schule vertreten, die auch den anspruchsvollen Interessenten befriedigen. Die Plastik umfaßt Holzfiguren verschiedener Qualität des 16. bis 18. Jahrhunderts. Zum Schluß seien die zahlreichen dekorativen kunstgewerblichen Arbeiten verschiedenen Materiales sowie die orientalischen Knüpfteppiche, Stickereien, Kostüme, Asiatika und Graphik erwähnt.

Zürich

Anfang Dezember bringen die Auktionatoren H. Messikommer (Zürich) und H. Helbing (München) die Sammlung J. Meyer-Am Rhyn (Luzern) unter den Hammer, die besonders durch ihren überaus wertvollen Bestand an alten Leinenstickereien und kirchlichen Stoffen bekannt ist. Ein illustrierter Katalog wird vorbereitet.

Neue Kataloge

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Katalog 523: Italien. 1107 Nrn. — Katalog 525: Numismatik. 536 Nrn. — Katalog 526: Architektur. 908 Nrn., aus den verschiedensten Gebieten der Baukunst. Viele kostbare Tafelwerke. Preise in Goldmark, für Deutsche 20% Nachlaß. —s—

Karl u. Faber, Kunst- u. Literatur-Antiquariat, München. Katalog 3: Kunstgeschichte. 1652 Nummern Kunstgeschichte, ein Katalog, der dem Fachmann selbst als Literaturverzeichnis gute Dienste leisten kann. Vertreten vor allem neuere Kunstgeschichte, dabei sehr viele gesuchte Vorkriegsausgaben. Das Material ist nach sachlichen Gesichtspunkten ausgezeichnet aufgeteilt, die Preise (in Goldmark) überraschend mäßig. —s—

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 23	6. Dezember	Heft 23	29. November
„ 24	20. Dezember	„ 24	13. Dezember
„ 1	10. Januar	„ 1	3. Januar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Post Rottach a. Tegernsee.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Zwei neuerworbene deutsche Fayencen im Victoria and Albert Museum zu London

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von BERNARD RACKHAM*

1. Ein Taubenkrug von Lorenz Speckner

Der wertvolle Aufsatz von Herrn Professor Dr. Richard Stettiner über Lorenz Speckner im 2. Keramiksonderheft des Cicerones hat es möglich gemacht, einen Krug, der letzthin vom Victoria and Albert Museum erworben ist, als eine Arbeit des Kreußener Fayencemeisters zu bestimmen. Dieses Stück hat der Schenker, Herr Stuart G. Davis, 1922 auf einer Londoner Auktion gekauft; seine frühere Provenienz ist nicht bekannt. Der Krug ist keinem der von Professor Stettiner erwähnten Stücke ähnlich; er ist wie eine Taube mit abnehmbarem Kopfe gestaltet; erinnert also an die bekannten so seltenen Eulenkrüge, deren genaue Herkunft bis jetzt immer noch ein ungelöstes Rätsel geblieben ist. Daß ihn der Künstler der Eulengefäße nicht gemacht hat, beweisen die auf der Rückseite des Gefäßes aufgemalten, nur nach Abnahme des Deckels sichtbaren Initialen L. S., die den Krug als Arbeit Lorenz Speckners und damit als etwa 60 Jahre jünger als die spätesten der Eulengefäße bestimmen. Daß Speckner die Eulengefäße im Sinne hatte, als er für seinen Krug die Taubenform wählte, ist nicht zu bezweifeln. Trotzdem ist bei dem Zeitunterschied der Entstehung der Taube auf den Herkunftsort der Eulen kaum ein sicherer Schluß zu ziehen, doch müssen die Eulenkrüge zu Speckners Zeit nicht so selten gewesen sein, daß sie den Kreußener Töpfern ganz unbekannt hätten bleiben müssen. Vielleicht stammen sie auch aus der Kreußener Gegend, nicht, wie letzthin gewöhnlich angenommen worden ist, aus Oberösterreich, doch darüber können wir nichts Bestimmteres sagen.

Es bleibt nur, den Krug im Kensington-Museum kurz zu beschreiben. Der umgekehrt birnförmige Körper ruht auf einem leicht gewölbten Rundboden, auf dem wie bei den Eulen die Füße des Vogels sich im Relief hervorheben. Leider aber ist dieser Teil des Gefäßes nicht unbeschädigt geblieben, mit Ausnahme eines kleinen Teiles ist er restauriert. Diese in zinnglasiertem Ton, nicht in Gips ausgeführte Restaurierung hat schon vor ziemlich langer Zeit geschehen können. Daß man sich die Mühe genommen hat, die fehlenden Teile in dem Originalstoff einschließlich der Blaumalerei zu ergänzen, beweist, daß das Gefäß von seinem damaligen Besitzer für etwas Außerordentliches gehalten worden ist.

Die auf der Rückseite mit kräftigem Schwunge gewundenen Flügel laufen über dem Schwanz in einer Spitze zusammen. Der Schwanz teilt sich beiderseits der Flügelspitze in zwei sehr dekorativ eingerollte Voluten. Der ganz naturalistisch wie ein Taubenkopf modellierte Deckel ist vielleicht ebenso wie der Fußrand später erneuert worden. Seine Bemalung ist merklich blasser als die des Körpers. Auch ist er in neuerer Zeit zerschmettert und mit einigen Gipsstopfungen wieder zusammengesetzt.

Was die Bemalung angeht, so sind die Federn schuppenweise oben mit eng aneinanderstehenden Längsstrichen, unten mit einer kurzen Bogenlinie bemalt. Sie sind nicht wie bei den frühesten Eulengefäßen plastisch hervorgehoben. Diese schuppenartigen Federn gleichen ganz auffallend der Malerei der stilisierten Frucht oder Blume auf der Schulter, der in Professor Stettiners Aufsatz als Abbildung 12 wiedergegeben Kanne des Münchener National-Museums; auch ohne die L. S.-Bezeichnung hätte man denselben Maler für beide Stücke angenommen.

Von dem ursprünglichen Rundsockel ist nur ein kleiner Rest links des Schwanzes erhalten geblieben. Er genügt aber, um das aus einer dreifachen Linie zwischen Drei- bis Vierpunktgruppen bestehende Muster festzustellen. Noch ein für Speckners

Arbeiten charakteristisches Kennzeichen läßt sich bei diesem Taubenkruge erkennen. Die Zinnglasur ist so dünn aufgetragen, daß der Anschein erweckt werden könnte, es handele sich um eine Art von Steingut. Stellenweise aber ist die Glasur in großen, undurchsichtigen, milchfarbigen Wellen herabgeflossen, die die blaue Farbe der Bemalung ein wenig gestört hat. Schließlich mag man bemerken, daß dieser, im englischen Museum einzigartige Repräsentant des Kreußener Kunsttöpfers ganz seine persönliche sorgsame Arbeitsweise zeigt, auf die Professor Stettiner in seinem Aufsatz aufmerksam gemacht hat.

Signatur des Tauben-Gefäßes
von Lorenz Speckner.

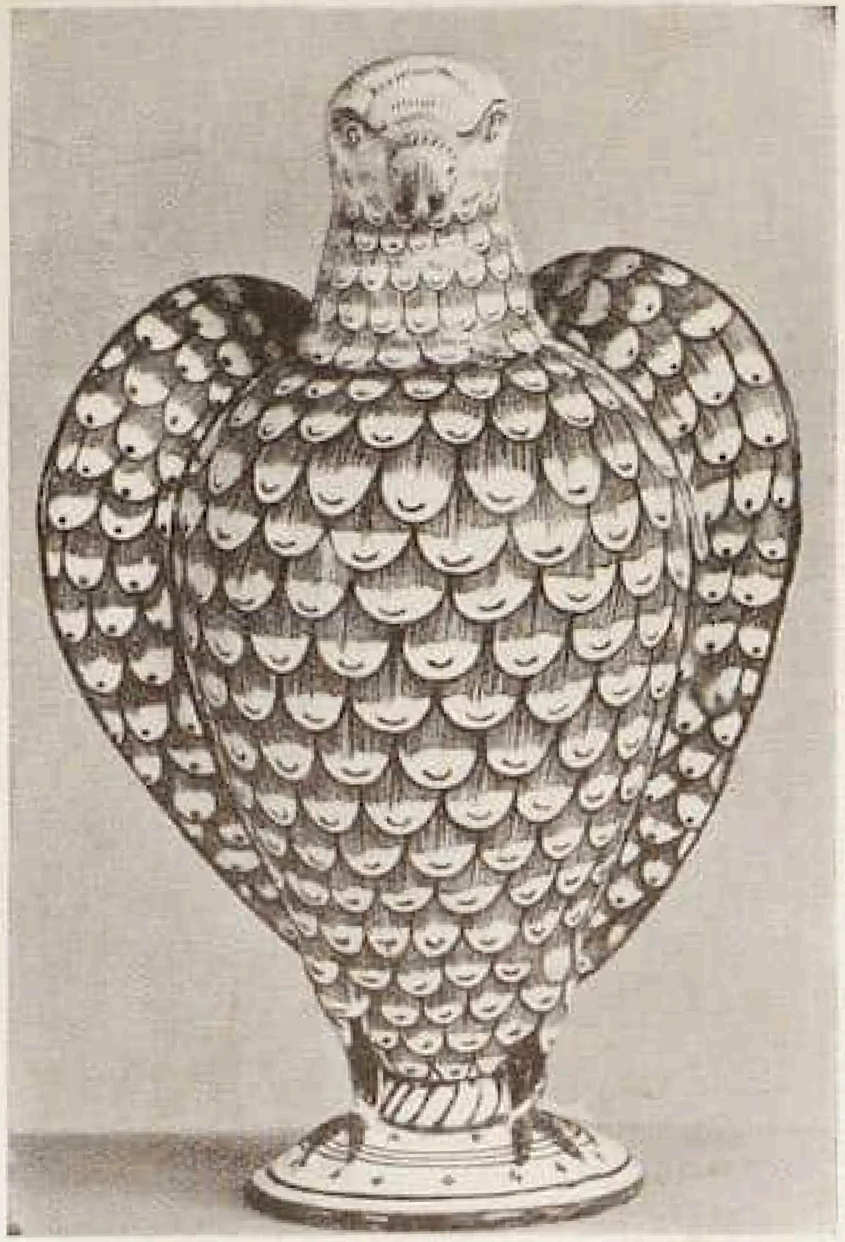
2. Ein Hamburger Wappenkrug

Noch ein seltenes Stück deutscher Fayencen der Spätrenaissance hat das Victoria and Albert Museum vor drei Jahren erworben. Es ist ein in Dunkelblau auf weißer Zinnglasur bemalter Hamburger Krug vom Jahre 1643. Er hat die für Krüge dieser Herkunft gewöhnliche Form mit umgekehrt birnförmigem Körper, breitem Fuße, schmalem, leicht aufwärts sich verengendem Halse und kleinem Henkel. Wie die meisten Hamburger Krüge ist er mit einem mit gekrönter heraldischer Rose bestempeltem Zinndeckel versehen. Auf der Vorderseite sieht man in einer zweispitzigen Kartusche das von zwei Löwen flankierte Hamburger Wappen. Zwischen den drei Türmen befindet sich die Jahreszahl 1642, unten stehen die von einer Hausmarke getrennten Initialen P. L. Auf der Rückseite zweigen aus einer unter dem Henkel aufgemalten Blättergruppe zierliche, spiral geordnete Laubranken ab, die mit vier großen scheibenförmigen Blumen die ganze Oberfläche des Kruges mit Ausnahme der Wappenkartusche überlaufen. Den Hals und den Fuß umgeben für Hamburger Fayencen charakteristische Blattkränze. Der Henkel ist mit einem Leitermotiv verziert.

Dieses schöne Erzeugnis nordischer Töpferkunst ist von dem Vater des Herrn Alfred Darby vor vielen Jahren nach England gebracht und von dem letzteren dem Victoria and Albert Museum geschenkt worden.

Hier darf ich noch ein im Victoria and Albert Museum befindliches Stück beifügen, das ebenfalls nach Dr. Max Sauerlandts Ansicht, als von Hamburger Herkunft, betrachtet werden kann. Es ist eine Schüssel mit Blaumalerei, die vor etwa zwanzig Jahren unter einer Sammlung portugesischer Fayencen von einem ehemaligen englischen Konsul in Oporto erworben ist. In der Mitte sieht man eine Gans und am Rande ein etwas abgeändertes chinesisches Kartuschenmuster, alles augenscheinlich auf Vorbildern der späteren Ming-Porzellane beruhend. Das Blau wirkt etwas stärker als bei den meisten Fayencen bestimmt portugesischer Herkunft, die gewöhnlich an einem schwärzlichen Blau zu erkennen sind. Wahrscheinlich ist diese Schüssel nicht der einzige Auswanderer, der in ferne Länder als Erzeugnis der künstlerischen Geschicklichkeit Hamburger Töpfer geschickt worden ist.

In neuerer Zeit ist die Sammlung deutscher Fayencen des South Kensington-Museums meistens durch Geschenke um mehrere interessante Stücke bereichert worden. Sie bleibt aber immer noch zu ungenügend, um dem englischen Publikum dieses besondere Gebiet der deutschen Keramik so vor Augen zu stellen, wie es die erfolgreichen Studien deutscher Forscher im letzten geklärt haben.



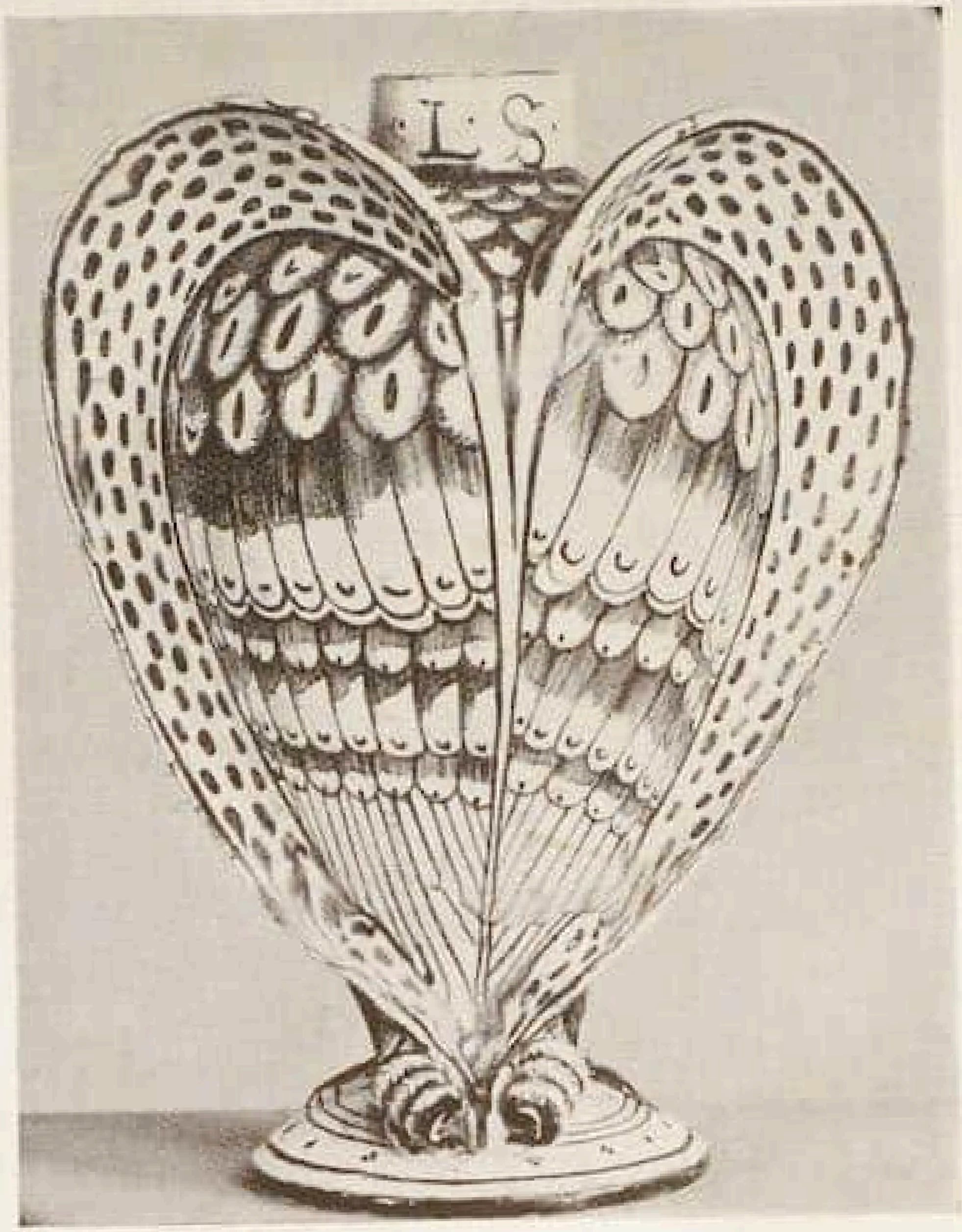


Abb. 1. Tauben-Gefäß aus der Werkstatt von Lorenz Speckner, Kreußen. Abb. 2.

London, Victoria and Albert Museum.

Abb. 3. Hamburger Fayencekrug von 1643.
London, Victoria and Albert Museum.

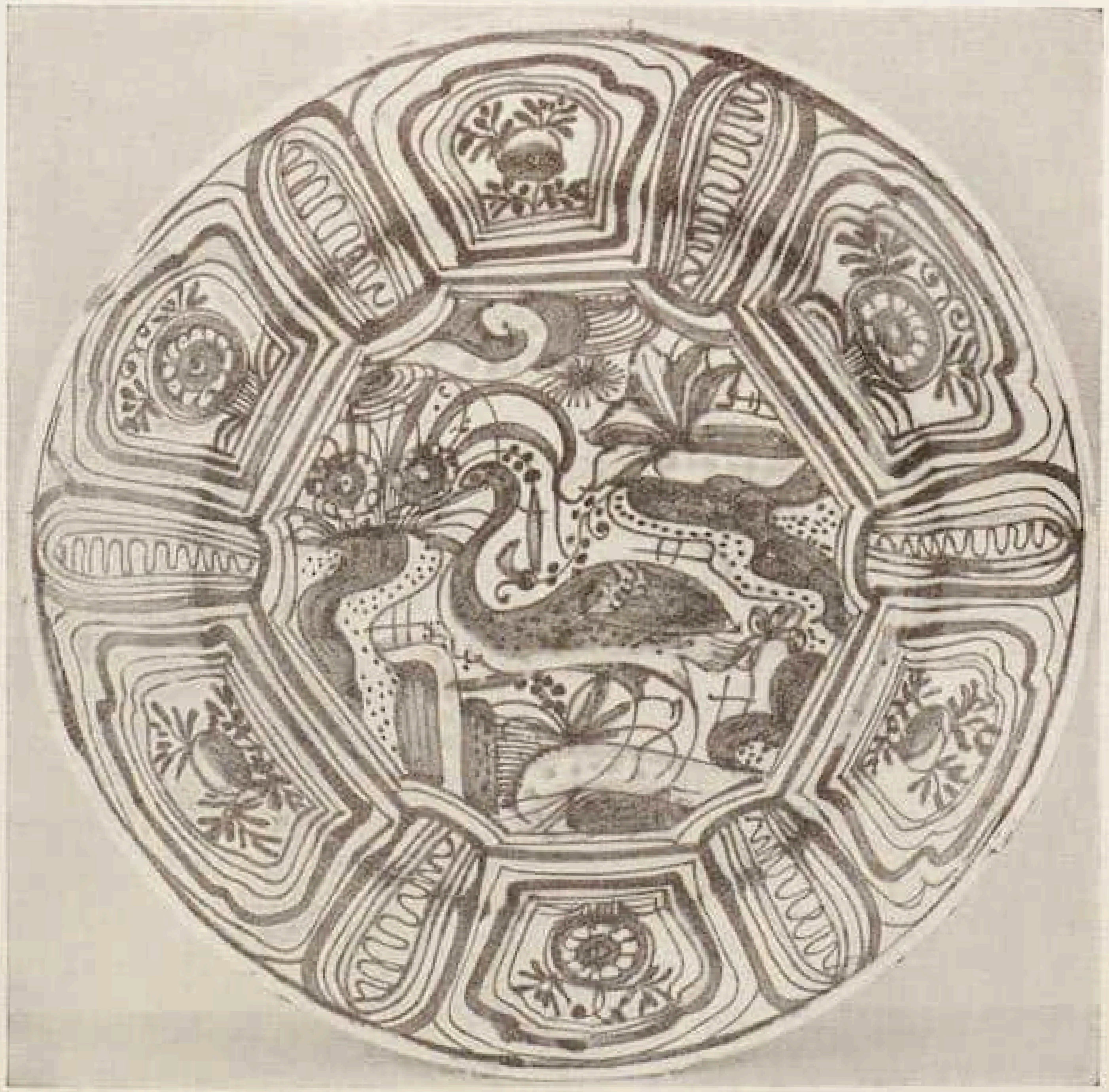


Abb. 4. Hamburger Fayenceschüssel.
London, Victoria and Albert Museum.

Statius von Düren und die Lüneburger Terrakotten der Renaissancezeit[1]

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von JOHN EIMERS

In der eingehenden Arbeit über die Lüneburger Renaissance-Terrakotten von Hans Schröder[2], die in dankenswerter Weise eine nahezu lückenlose Folge des interessanten Stoffes bietet, wird in überzeugender Weise der Nachweis geliefert, daß in Lüneburg eine Terrakottafabrikation auf der Grundlage einer gotischen Tradition sich seit dem Jahre 1543 bodenständig entwickelt hat. Schröder, der diese Fabrikation mit der in Lüneburg urkundlich nachweisbaren Werkstatt des Hans Fhase in Verbindung bringt, weist im Verlauf seiner Untersuchungen auf die sonderbare Tatsache der Übereinstimmung zwischen einer Reihe von Lüneburger Terrakottaausformungen mit solchen der Lübecker Werkstatt des Statius von Düren hin und stellt nun die Frage nach der Beziehung zwischen beiden Werkstätten. Da die erste urkundliche Nachricht über das Bestehen der Lübecker Werkstatt erst vom Jahre 1551 datiert, in Lüneburg sich die mit den Typen des Statius von Düren übereinstimmenden Ausformungen bereits 1546 nachweisen lassen, so kommt Schröder zu dem Ergebnis, daß die Terrakottakunst Norddeutschlands von Lüneburg ihren Ausgangspunkt genommen und besonders einen Teil der Lübecker Arbeiten beeinflußt habe. Gegen die Schröderschen Ausführungen sind aber verschiedene Momente geltend zu machen, die geeignet sind, die Auffassung von den Beziehungen der beiden Werkstätten zueinander erheblich zu verschieben und die Stellung der Terrakottakunst des Statius von Düren innerhalb der Gesamterscheinung der norddeutschen Terrakottaarchitekturen in einem wesentlich anderen Lichte erscheinen zu lassen.

Zunächst darf die Tatsache nicht übersehen werden, daß die medaillonartig von Consteinkränzen eingefaßten Brustbilder und sonstigen Darstellungen in Lüneburg, soweit sie mit den Lübecker Ausformungen übereinstimmen, sämtlich kleiner als die in Lübeck hergestellten Terrakotten sind. Ferner muß als feststehend gelten, was in den Schröderschen Ausführungen nicht berücksichtigt wurde, daß die Terrakotten des Statius von Düren bereits an dem Schloß Bothkamp in Holstein zur Verwendung gelangten, das der Feldmarschall und Statthalter von Schleswig-Holstein, Johann Rantzau, in den vierziger Jahren erbauen ließ. Er hatte das Gut Bothkamp im Jahre 1538 gekauft und wird bald danach mit dem Bau des Schlosses begonnen haben. Jedenfalls war es bereits 1545 bewohnt, wie von Bothkamp aus datierte Briefe des Johann Rantzau bezeugen[3]. Keinesfalls aber ist es später als 1547 fertiggestellt gewesen, denn diese Jahreszahl ist einem lateinischen Gedicht beigefügt, in dem der Dichter das Schloß selbst seine eigene Schönheit preisen läßt[4]. Leider ist der Bau nicht erhalten. Eine dürftige Zeichnung[5] läßt zwar die dort durchgeführte Renaissancegliederung erkennen, ist aber zu undeutlich, um auf die Verwendung der Terrakotten sichere Schlüsse zuzulassen. Doch sind an einem Bauernhause in dem nahe gelegenen Dorfe Kirchbarkau fünf Terrakotten angebracht, die — daran dürfte nicht zu zweifeln sein — von Bothkamp stammen. Wenn wir mit Schröder als Zeitpunkt des Beginnes der Lübecker Werkstatttätigkeit erst das Jahr 1551 setzen, so müssen wir annehmen, daß die Terrakotten des

[1] Die vorliegende Arbeit ist hervorgegangen aus einer Controverse in den Übungen, die Prof. Dr. Stettiner an der Hamburgischen Universität abhielt. — Eine eingehende Behandlung der Statius von Düren Frage und ihrer Probleme, die die hier mitgeteilten Ergebnisse in einen größeren Zusammenhang stellt, wird im dritten Band von „Nordelbingen" erscheinen.

[2] Vergl. Cicerone, 15. Jahrg., Heft 2, Jan. 1923, S. 90 ff.

[3] H. Rahtjen, Johann Rantzau und Heinrich Rantzau. Kiel 1862. S. 50/51.

[4] Vergl. Henniges, Genealogia aliquot familiarum nobilium in Saxonia. S. 39.

[5] Abbildung bei Henniges, Genealogia. Vergl. auch Schröder, Darstellungen von Schlössern und Herrensitzen der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg. Hamburg 1862. S. 20.

Schlosses Bothkamp aus Lüneburg bezogen wurden. Allein es erweist sich, daß sie größer als die Lüneburger Ausformungen sind und in ihren Maßen vollkommen mit den in Lübeck hergestellten übereinstimmen. Auf Grund dieses Befundes werden wir den Tätigskeitbeginn der Werkstatt des Statius von Düren um einige Jahre früher als das urkundliche Datum angibt, ansetzen müssen. Um dieselbe Zeit als die mit den Typen des Statius von Düren übereinstimmenden Terrakotten in Lüneburg zuerst vorkommen (1546), muß die Werkstatt bereits in Lübeck oder an einem anderen Orte gearbeitet haben.

Wie erklären sich aber die Übereinstimmungen im Reliefschmuck hier wie dort? Zweifellos haben die beiden Werkstätten in irgendeiner Beziehung zueinander gestanden. Welcher Art sie gewesen ist, wird sich schwerlich mit absoluter Sicherheit feststellen lassen, da die Archive hierüber leider nichts aussagen. Zwei Möglichkeiten erscheinen gegeben: Einmal könnte ein und derselbe Formschneider für beide Werkstätten gearbeitet haben. Sind hier wie dort die gleichen Ausformungen benutzt, dann müßte allerdings noch nach einer Erklärung für die Größendifferenz in den Ausformungen gesucht werden, die vielleicht in der Verschiedenartigkeit des verwendeten Tones gefunden werden könnte. Näherliegend erscheint aber die zweite Möglichkeit, daß bereits die Formen die entsprechenden Größenunterschiede aufgewiesen haben könnten; dann wären die in Lüneburg verwendeten als Negative über gebrannten fertigen Platten der Statius von Düren-Werkstatt neu abgeformt. Der Größenunterschied gegenüber der Originalform erklärt sich dann ohne weiteres durch das Schwinden des Tones beim Brennen.

Was das Haus an der Neuen Sülze in Lüneburg anlangt, so weist Schröder darauf hin, daß die Terrakottaarchitektur dieses Hauses nicht auf Grund einer Anregung von Wismar her[1] entstanden sein kann, da es zu Beginn des Jahres 1552 bereits bewohnt, also mindestens im Herbst 1551 fertiggestellt war. Er zieht daraus den Schluß, „daß diese Bauart nur von Lüneburg ihren Ausgang genommen haben kann, denn die Wismarer Terrakotten können erst 1554 eingesetzt sein." Durch eine Stilanalyse sucht er diese Ansicht zu stützen, die auf die Feststellung hinausläuft, daß der Stil in Lüneburg noch nicht ausgeprägt sei, man spüre noch das Ringen mit neuen Formelementen. Erst in Wismar komme der Stil zur Klärung.

Auch hier werden wir den Schröderschen Ausführungen nicht folgen können. Hinsichtlich der Datierung ist zu bemerken, daß für die Lieferung von Terrakotten für den Fürstenhof zu Wismar nicht das Jahr 1554 maßgebend ist, sondern 1552, was sich an Hand der Urkunden nachweisen läßt[2]. Damit ist die Zeitdifferenz schon erheblich verringert. Weiter steht aber fest, daß eine Terrakottaarchitektur in Lübeck bereits in den Jahren 1550/51 an dem neuerbauten Außenwerk des Mühlentors verwendet wurde. Aus der zum Glück erhaltenen Bauabrechnung geht hervor, daß die Werkstatt des Statius von Düren zu diesem Bau die Terrakotten geliefert hat[3]. Das Tor ist leider nicht erhalten; eine durchaus zuverlässige Darstellung auf dem großen Lübecker Holzschnitt des Elias Diebel vom Jahre 1553 läßt aber erkennen, daß dort eine tektonische Gliederung im Renaissancesinne durchgeführt wurde, die den verwendeten Terrakottaschmuck mit vollkommener Deutlichkeit zeigt. Mit dem Baudatum des Mühlentores haben wir zu den unglasierten Terrakotten des Lüneburger Hauses eine gesicherte gleichzeitige Datierung, allein auch ein genauer stilistischer Vergleich mit gesicherten Arbeiten des Statius von Düren gibt uns die Möglichkeit an die Hand, den Nachweis zu liefern, daß die Terrakottaarchitektur des Hauses an der Neuen Sülze nicht als Vorstadium für den Fürstenhof gelten kann.

---

[1] Schröder denkt hier an den Fürstenhof, den er irrtümlicherweise für den ersten Terrakottabau der Werkstatt des Statius von Düren hält.

[2] Schweriner Rentereiregister vom 8. Oktober und 9. Dezember 1552.

[3] Brehmer, Mitt. d. Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde. 3. Aufl. S. 188 ff.

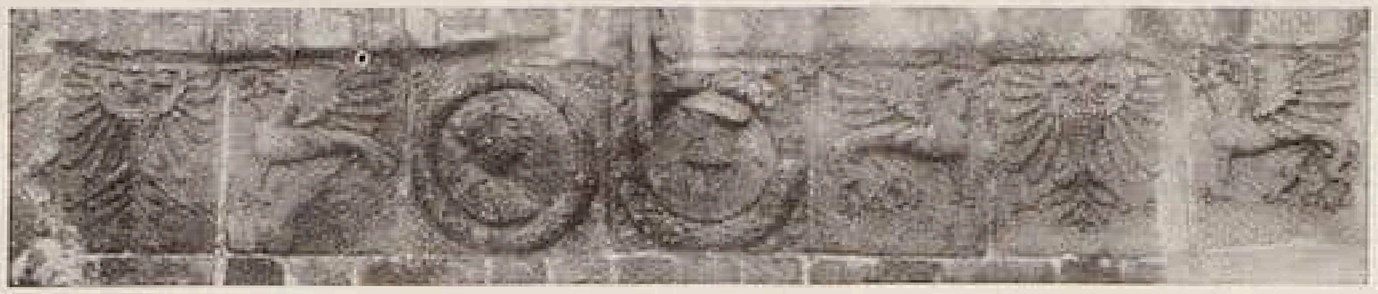


Abb. 4. Unglasierte Terrakottaplatten am Hause Neue Sülze 8 in Lüneburg.

Abb. 1. Statius von Düren. Brustbilder in Kranzumrahmung. Abb. 1.

Abb. 5. Statius von Düren. Steigender Greif.

Abb. 2. Delphinreitender Putto.

Abb. 3. Heraldischer Löwe.

Statius von Düren.
(Ausschnitt aus den viereckigen Platten.)

Das Portal erweist sich in der Verwendung der dekorativen Elemente als durchaus fortschrittlich und dürfte hinter den besten Arbeiten des Statius von Düren kaum zuzurückstehen. Leider ist die Oberfläche der Terrakotten außerordentlich stark verwittert, so daß die „Handschrift" des Meisters nicht mehr kenntlich ist, die uns die Möglichkeit geben könnte, die Zuweisung an einen Meister jener Werkstatt vorzunehmen. Die Behandlung der ornamentalen Motive läßt aber doch soviel erkennen, daß vielleicht derselbe Meister in Frage kommen könnte, dem wir die Wismarer Portale und auch die oben besprochenen Brustbilder zuschreiben. Bei den übrigen zur Gliederung der Fassade verwendeten Terrakotten, die besser erhalten sind als das Portal und darum eher stilistische Feststellungen ermöglichen, müssen wir aber auf die Hand eines andern Meisters schließen, denn es ist unmöglich, daß die hier angebrachten Brustbildermedaillons (Abb. 4) von demselben Meister herrühren, der die für die Werkstatt des Statius von Düren gesicherten Porträtköpfe gemacht hat, die sich in gleicher Formengebung glasiert, an den Lüneburger Bürgerhäusern seit 1546 vorfinden. Einen schlagenden Beweis aber, daß es sich hier nicht um ein frühes Entwicklungsstadium ein und desselben Meisters handelt, liefert ein Vergleich der hier angebrachten „Steigenden Greifen" mit einer für die Lübecker Werkstatt gesicherten Darstellung desselben Motivs (Abb. 5), die unbedingt jenem Meister der Porträtköpfe zuzuschreiben ist. Der ornamentale Schwung, der die Lübecker Darstellung auszeichnet und für die ganze Art des Meisters charakteristisch ist, fehlt hier vollkommen. Die steigenden Greifen in Lübeck gehen stilistisch mit dem oben besprochenen steigenden Löwen am Lüneburger Schütting zusammen (Abb. 3). Hier ist uns aber die Datierung 1548 gegeben. Es ist unmöglich, daß die steigenden Löwen am Schütting 1548 und die steigenden Greifen am Hause Neue Sülze 1551 von ein und demselben Meister herrühren könnten. Lassen wir die Möglichkeit gelten, daß für das Portal die Hand jenes Renaissancemeisters in Frage kommen könnte, dem wir die Wismarer Portale zuschreiben, so werden wir für die übrigen Teile der Terrakottaarchitektur jenes Hauses die Hand eines anderen weniger geschickten Meisters annehmen müssen, der teils im Anschluß an die traditionelle Formengebung der Gotik und teils in Anlehnung an das Vorbild jenes anderen Renaissancemeisters gearbeitet haben muß. Als einen Vorläufer des Fürstenhofes im Entwicklungssinne werden wir diese eigentümliche Zwitterbildung nicht gelten lassen können.

Die Vorbilder des Fürstenhofes sind in anderer Richtung zu suchen. Gleichzeitig mit dem Bau des Hauses an der Neuen Sülze erfolgte in Lübeck der Bau des Mühlentores, lange vorher war aber schon der Bau des Schlosses Bothkamp vollendet. Nach literarischem Zeugnis wissen wir, daß es Johann Rantzau im italienischen Stil erbauen ließ[1]; durch seine Schönheit erregte es allgemeine Bewunderung. Da dort Terrakotten der Statius von Düren-Werkstatt als Schmuck verwendet wurden, und zwar die gleichen Ausformungen, wie wir sie später am Fürstenhof wiederfinden, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir die Formengebung des Fürstenhofes und der anderen Terrakottaarchitekturen des Statius von Düren auf Bothkamp zurückführen. Bei der nachweisbaren Beziehung der Rantzaus zu Lüneburg erscheint es durchaus wahrscheinlich, daß der Terrakottaschmuck des Hauses Neue Sülze ebenfalls in Abhängigkeit von der dekorativen Formengebung des Schlosses Bothkamp geschaffen wurde.

Wenn Schröder darauf hinweist, daß die ursprünglich stark gotisch anmutenden Arbeiten in Lüneburg, „vermutlich unter Mithilfe eines südländischen Kunsthandwerkers[2] aus-

[1] Monumenta inedita rerum Germanicarum praecipue Cimbricarum et Megapolensium von Joachim de Westphalen. Leipzig 1739. „Bothcampia, arx in Holsatia sita, esquisito opere et admiranda industria instar aedificiorum Italicorum ita ut plurimorum Architectonicae peritorum iudicio inter omnes Holsatiae pulcherrima habeatur.

[2] Gemeint ist der „murman" Chrisogon, dessen südländische Abkunft aber doch erst noch erwiesen werden müßte.

gezeichneten Arbeiten der italienischen Renaissance sich nähern" und sich vor den Lübecker Arbeiten durch die leuchtkräftige farbige Glasur auszeichnen, die jenen fehle, so ist dem entgegenzuhalten, daß gerade in den unglasierten Arbeiten der Werkstatt des Statius von Düren ein bewußter Renaissancegeist zum Ausdruck kommt; es ist derselbe Stilwille, der aus der dekorativen Formengebung der unglasierten Terrakottaarchitekturen in Bologna und anderen oberitalienischen Städten zu uns spricht. Hier sind auch letzten Endes die Vorbilder für den norddeutschen Terrakottastil, wie er sich in den Arbeiten des Statius von Düren ausspricht, zu suchen. Fragen wir aber, wie jene Dekorationsweise dem Norden vermittelt wurde, so richtet sich unser Blick auf das Schloß Neuburg am Inn, dem bereits 20 Jahre früher als dem Fürstenhof ein ähnlicher Terrakottaschmuck gegeben wurde. Bauherr dieses Schlosses war der Graf Nikolaus von Salm. Als Condottiere des habsburgischen Kaiserhauses hat er auf seinen zahlreichen Kriegszügen Italien gründlich kennengelernt und mag die Anregung zu der Renaissanceausgestaltung seines Schlosses durch die in Oberitalien gegebenen Vorbilder empfangen haben. Nicht zum wenigsten sind es gerade die Condottieren und kleinen Dynasten, die in jener Zeit in Italien der Kunst gegenüber ein großzügiges Mäzenatentum bekunden, und wir dürfen annehmen, daß auch beim Grafen Salm der künstlerischen Absicht das Bestreben zugrunde lag, es jenen Mäzenen gleichzutun, denen er sich innerlich verwandt fühlen mochte.

Da mag es kein Zufall sein, daß wir in Johann Rantzau eine zweifellos ihm wahlverwandte Persönlichkeit erkennen. Condottiere und kleiner Dynast wie jener, hat er sicherlich aus einer ähnlichen geistigen Einstellung heraus den Bau in Bothkamp geschaffen. Während sein erster Schloßbau zu Breitenburg vom Jahre 1530 noch durchaus die Stilformen der Gotik zeigt, setzt mit dem sicherlich Neuburger Anregungen folgenden Bau von Bothkamp eine Renaissanceentwicklung im Norden ein, als deren Träger wir später Heinrich Rantzau, den Sohn des Johann Rantzau sehen, der aus einem ausgeprägten Renaissancewillen heraus zielbewußt die vom Vater eingeschlagene Richtung weiter verfolgt.

Welche Baukünstler mit den deutschen Terrakottaarchitekturen in Verbindung zu bringen sind, ist leider nicht mit absoluter Gewißheit festzustellen. Die Initiative eines Statius von Düren werden wir dabei nicht sonderlich hoch veranschlagen dürfen. Seine Persönlichkeit verflüchtigt sich vollkommen im Werkstattbetrieb. Die stilkritische Untersuchung der Erzeugnisse jener Werkstatt läßt erkennen, daß mehrere Meister, unterschiedlich nach ihren künstlerischen Fähigkeiten und unterschiedlich auch in bezug auf ihre Abhängigkeit von bestimmten Vorbildern, gleichzeitig nebeneinander und in weitgehendem Maße selbständig tätig waren. Der zielbewußte Renaissancegeist aber, der aus den deutschen Terrakottaarchitekturen spricht, läßt darauf schließen, daß bedeutende baukünstlerische Persönlichkeiten bei der Vermittlung dieser letzten Endes nach Oberitalien weisenden Kunst eine Rolle gespielt haben. Mancherlei Anzeichen sprechen dafür, daß die Brüder Altdorfer die eigentlichen Träger dieses neuen Stilwillens in Deutschland gewesen sind. Bereits die von Sarre und Halm[1] ausgesprochenen Vermutungen weisen in diese Richtung. Wenn Albrecht Altdorfer, der als Stadtbaumeister in Regensburg tätig war, der Schöpfer der Renaissancearchitektur von Neuburg gewesen ist, so dürfte sein in Norddeutschland bereits unter dem mecklenburgischen Herzog Heinrich dem Friedfertigen ansässiger Bruder Erhard mit den Terrakottaarchitekturen des Statius von Düren in Verbindung zu bringen sein. Damit wäre auch durch die Persönlichkeiten der ausführenden Baukünstler die Brücke vom Süden zum Norden geschlagen.

Nicht die Stadt Lüneburg ist es also, von der die norddeutsche Terrakottakunst ihren Ausgangspunkt genommen hat, vielmehr greift umgekehrt die in Schleswig-Holstein im Anschluß an die süddeutsche Terrakottakunst sich entwickelnde Renaissancebewegung außer nach

[1] Vergl. Sarre, Der Fürstenhof in Wismar. Berlin 1890. S. 11. P. M. Halm, Aus Schloß Neuburg. Kalender bayer. u. schwäb. Kunst. München 1919.

Mecklenburg, wo unter dem kunstsinnigen Herzog Johann Albrecht eine Anzahl Schloßbauten in diesem Stil erstehen, auch nach Lüneburg über. Den Wellenschlag jener Strömung spüren wir in den Arbeiten der dort bodenständigen Werkstatt, die nunmehr dazu übergeht, auch ihrerseits die neuen Formen der Werkstatt des Statius von Düren zu verwenden. Allein sie übernimmt nur die Formen, nicht auch den Geist jener bedeutsamen Renaissancebewegung. Unter Beibehaltung der dort üblichen tektonischen Bindung der Taustabgliederung und Weiterwendung der Glasuren werden die neuen Formen neben den alten benutzt[1]. Bei dem Hause an der Neuen Sülze aber dürfte es keinem Zweifel unterliegen, daß der Terrakottaschmuck in bewußter Abwehr von der bisherigen Kunstübung der Lüneburger Werkstatt unter dem unmittelbaren Einfluß jener in Schleswig-Holstein einsetzenden Renaissanceströmung geschaffen wurde. Hier ist der Versuch gemacht, eine Terrakottaarchitektur, wie sie vorher schon am Schloß Bothkamp zur Verwendung gelangte, nach Lüneburg zu verpflanzen; ein einmaliger Versuch, der nicht wiederholt wurde. Heimisch ist diese neue Bauweise in Lüneburg nicht geworden.

Ein sehr wesentliches Moment aber, das geeignet ist, uns Klarheit über die Stellung der beiden Werkstätten zueinander zu verschaffen, besteht darin, daß die Lüneburger Terrakotten, soweit sie an den Häusern als Medaillons in die Tausteinumrahmungen eingeschlossen sind, Rundformat zeigen, während die Lübecker Typen sämtlich als Viereckskompositionen gegeben sind. Gehen wir von der Annahme aus, die Formen in Lüneburg seien die älteren, so müßten, da in Lübeck die Tausteinmedaillons nicht verwendet wurden, dort andere Einfassungen gewählt worden sein und die Lübecker Werkstatt wäre dazu übergegangen, die runden Scheiben in viereckige Platten einzusetzen. Diese Möglichkeit wäre bei den hier wie dort vorkommenden Brustbildern (Abb. 1) ohne weiteres zuzugeben, obschon es bedenklich stimmen muß, daß der römische Krieger n der Lüneburger Ausformung nur eine Rosette trägt, wir aber schwerlich einen Erklärungsgrund dafür finden werden, daß ihm in den Lübecker Ausformungen vorn eine halbe Rosette hinzugefügt ist. Auf größte Schwierigkeiten stoßen wir aber, wenn wir die spätere Umgestaltung auf die quadratische Form auch bei den ornamentalen Platten, wie etwa bei den auf Delphinen reitenden Putten (Abb. 2)[2] annehmen wollen. Die Komposition dieser Reliefs ist durchaus organisch aus dem Viereck heraus entwickelt. Die Delphine sind gegeneinander gewendet und durch ein Querband zusammen an einen Balusterschaft gefesselt, ein dekoratives Motiv, das in der Lübecker Werkstatt des Statius von Düren außerordentlich oft angewendet worden ist. Auch die Zwickelfüllungen in den Ecken des Quadrates geben sich als vollkommen natürliche Bildungen, die keineswegs erst später hinzugefügt sein können. So finden wir denn auch auf dem vom Schlosse Bothkamp stammenden Platten diese beiden Darstellungen nicht nur in gleicher Größe wie die in Lübeck hergestellten Ausformungen, sondern auch als quadratische Komposition gegeben. Wer aber im Hinblick auf die zum Kreis geschwungenen Delphinleiber noch zweifeln möchte, daß die Viereckskomposition die ursprünglichen gewesen sind, der möge sich die Platten mit den steigenden Löwen anschauen (Abb. 3), bei denen die Darstellung in ihrer Gewichtsverteilung so durchaus auf das Viereck abgestellt ist, daß die Umformung auf das Rund sich nicht vollziehen läßt, ohne daß der mKoposition Gewalt angetan wird. In der Tat sehen wir auf der Lüneburger Ausformung,

[1] Wie die Verwendung der Glasuren in Lüneburg entwicklungsgeschichtlich zu erklären ist, wieweit sie als Renaissanceerscheinung zu gelten hat, ist eine Frage, die über den Rahmen dieser Arbeit hinausweist. Es soll bei dieser Gelegenheit aber doch auf die interessanten aus Leipzig stammenden Bauterrakotten gotischer Zeit hingewiesen werden, die den von vorne gesehenen Christuskopf unter Verwendung farbiger Zinnglasuren zur Darstellung bringen. (Vergl, Walter Stengel, Studien zur Geschichte der deutschen Renaissance-Fayencen. Nürnberg 1912.)

[2] Durch ein Mißverständnis in der Clichieranstalt sind in Abb. 2 u. 3 an den originalen Lübecker Viereckskompositionen die Ecken abgeschnitten. Die zur Darstellung gebrachten Ausschnitte entsprechen etwa den Lüneburger Ausformungen.

daß die Spitze der ausgeschlagenen Zunge, die den Löwen doch erst zu einem richtigen heraldischen macht, einfach weggeschnitten ist. Weggeschnitten ist auch die Volute in der unteren Ecke, wobei der Handwerker versäumt hat, den Volutenstumpf mit auszuroden. Eben dieser Volutenstumpf aber darf als sicheres Kriterium dafür gelten, daß hier eine Umformung der ursprünglich quadratischen Form auf das Rund erfolgt ist, und zwar offenbar mit Rücksicht auf die in Lüneburg übliche Taustabornamentik mit ihren Rundmedaillons. Solche Umformungen lassen sich übrigens an dem aus der Form hervorgegangenen noch ungebrannten Ton sehr leicht bewerkstelligen. Daß derartige Überarbeitungen vor dem Brande, sozusagen aus freier Hand, zu den Gepflogenheiten der Lüneburger Werkstatt gehörten, hat auch Schröder richtig erkannt, wenn er auf gelegentliche Variationen unter den Formtypen hinweist, die sich nur so erklären lassen. Für die Einfügung der Brustbilder in die Tausteinringe fallen diese Schwierigkeiten von vorneherein fort, da bei diesen, auch in Lübeck, stets die mittlere Scheibe für sich ausgeformt wurde, die sich ohne weiteres in die Tausteinmedaillons einfügen läßt[1].

[1] Durch ein Mißverständnis in der Klischieranstalt sind in Abb. 2 und 3 an den originalen Lübecker Viereckskompositionen die Ecken abgeschnitten. Die zur Darstellung gebrachten Ausschnitte entsprechen etwa den Lüneburger Ausformungen.

Von Mitarbeitern der Vests / Zwei Skizzen als Vorarbeiten für eine Schilderung der Vestschen Krugwerkstätte in Kreußen

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel — Von *RICHARD STETTINER*

I. Sebastian Dattler

Im Berliner Schloßmuseum befindet sich, als alter Kunstkammerbesitz (K 1459), ein kleiner brauner Kreußener Henkelkrug, hoch ohne Deckel 16,8 cm, von typischer Form: der Fuß abgeschrägt, der zylindrische Körper etwas nach außen gewölbt, über diesem, unter dem Lippenrand, ein Wulst (Abb. 1). Die plastischen Zierformen auf diesem Wulst sind aneinandergereihte „gebundene Palmetten", auf der Fußschrägung ein ähnliches Ornament in S-Gestalt. Am Körper ist oben ein Streifen abgesondert mit Inschrift in erhabenen Kapitalbuchstaben „IOHAN RÜET EVANGELISHER (sic!) KIR:". Der übrige Teil des Körpers ist durch vier Karyatiden in vier Felder geteilt. In zwei derselben, dem vorderen und hinteren, sind Rollwerkumrahmungen eingefügt, die eine nur als Umfassung des unteren Henkelansatzes, die andere mit einem Signet: ein stilisierter wachsender Baum mit sieben Blättern mit den sieben Buchstaben GEDULLT. Die beiden seitlichen Felder sind mit den einander zugewandten Brustbildnissen Luthers und Melanchthons, umgeben von einfachen Roll- und Blattwerkornamenten, geschmückt. Bei dem Lutherbildnis sind oben links und rechts zwei kleine Schilde angebracht, der eine mit einer gotischen Rose — Luthers Wappen —, der andere mit dem sächsischen Wappen. Unter den Bildnissen, innerhalb der Ornamente, lateinische Inschrifttafeln. Bei Melanchthon:

Parvus eram nec me tamen ingens cepit hic orbis:
Fama mei complet nominis omne latus.
(Klein, wie ich war, befing mich doch nicht des Weltkreises Unmaß:
Ruf meines Namens erfüllt jeglichen Strich der Welt.)

Bei Luther:

Sancte Luthere puer tua dogmata consona sacris
Arripui docui virque sonabo senex.
(Heiliger Luther als Knab riß ich an mich die heiligen Lehren,
Lehrte sie selbst als Mann, künde dereinst sie als Greis.)

Die Namen der Dargeſtellten in den Ornamenten über ihnen, und zu Seiten dieſer Namen, beide mal, links ein S, rechts ein D. Auf dem Henkel endlich die übliche Zierform, eine Maske, die in Blattwerk ausgeht.

* * *

Für einen „evangeliſchen Kirchendiener" (ſo möchte ich, einem Rate Dr. Heerwagens folgend, das „KIR:" auflöſen), Johan Rüt, iſt alſo der Krug in Kreußen ausgeführt — und auch montiert. Denn der Zinndeckel iſt mit zwei Zinnmarken verſehen, die eine mit dem Kreußener Stadtwappen, einer Krauſe auf viergeteiltem Schilde, die andere mit einem Ochſenkopf, den Buchſtaben „H O" (alſo vermutlich die Marke eines ſonſt unbekannten Meiſters Ochs) und „1600".

Wenn ich ſagte, der Krug ſei für jenen Geiſtlichen angefertigt, ſo iſt das noch weitergehend gemeint als ſonſt in der Regel bei Kreußener Krügen mit Namen der Beſteller. Da beſteht das Perſönliche meiſtens nur in der Inſchrift, höchſtens noch in Hinzufügung eines Wappens; im übrigen hat man den Schmuck aus dem vorhandenen Formenvorrat zuſammengeſtellt. Bei unſerem Krug waren weitergehende Wünſche des Herrn Rüt zu befriedigen geweſen: Wir kennen die Vorbilder für die zwei Bildniſſe. Es ſind die entſprechenden Holzſchnitte in Nicolaus Reuſners „Icones", Baſel 1587 (Abb. 3). Unter Melanchthon befindet ſich in dieſem Buche derſelbe Vers, wie auf unſerem Kruge; unter den zahlreichen Verſen, die bei Reuſner dem Lutherbildniſſe folgen, iſt das Diſtichon unſeres Kruges nicht vorhanden. Das beſtätigt, was der Wortlaut ſofort wahrſcheinlich macht, daß der Beſteller es ſich ebenſo wie die Bildniſſe als ein Monument ſeiner ſtreng lutheriſchen Geſinnung gewählt und vermutlich ſelbſt gedichtet hat; daß alſo die beiden Reliefs für dieſen Krug hergeſtellt wurden.

Und damit iſt auch der Krug datiert. Denn die Form des Melanchthon-Reliefs iſt vorhanden, in der Veſt-Speckner-Seilerſchen Modelſammlung, und zwar in demjenigen Teile, der in das Hamburgiſche Muſeum für Kunſt und Gewerbe gelangt iſt, und trägt auf der Rückſeite die Jahreszahl „1614" (Abb. 2).

Freilich, nachdem die Formen einmal vorhanden waren, wurden ſie noch öfter benutzt, und nicht immer ſehr geſchickt. So iſt im Leipziger Kunſtgewerbe-Muſeum (aus der Sammlung Lanna ſtammend) ein Krug aus der Veſtſchen Werkſtatt, ohne Namen des Beſtellers und ohne Jahreszahl — alſo vielleicht für das „Lager" hergeſtellt —, auf dem am Körper, ebenfalls von Karyatiden getrennt, zweimal das Lutherrelief und zweimal das Melanchthonrelief angebracht iſt. Und ein anderer Krug befindet ſich, wie mir Herr Profeſſor Schmitz mitteilt, in der Olſenſchen Sammlung in Kopenhagen, ebenfalls mit doppeltem Luther- und Melanchthonrelief, und mit der Beſtellerbezeichnung: „Walburg Lochauerin". Man ſieht, hier hat man auf den Sinn der Inſchrift auf dem Lutherrelief keine Rückſicht genommen.

Für eine entſprechende Erſcheinung im Kreußner Betriebe ein Beiſpiel: Ein Notarius Publicus Michel Dehler hatte ſich für einen beſtellten Krug als Körperbelag ein Relief boſſieren laſſen, zu dem vielleicht ſein Notariatſiegel die Anregung gab. Auf dieſem Relief war in einem Oval ein Pelikan, der ſeine Jungen fütterte, wiedergegeben, die Unterſchrift lautete „Manus domini non abbreviata est" („Gottes Hand erreicht alles"). Unter dieſem Signet war in dem durch Ornamente zum Viereck ausgeſtalteten Relief die Inſchrift „Michel Dehler N. P." angebracht. Ein Krug mit dieſem Belag, ohne weitere Inſchrift, iſt in der Sammlung Haenert in Halle; ähnliche Exemplare kamen in der Auktion Lanna (1909, Nr. 824) und in der Auktion Freiherr von Mecklenburg (Berlin, 3. Oktober 1916, Nr. 1156) vor. Ohne Gewiſſensbiſſe aber hat die Kreußner Werkſtatt die vorhandene Dehler-Model für einen Krug benutzt, den nach der Inſchrift auf dem Fußrand ſich ein Johann Steinbrecher beſtellt hat (Auktion Lempertz, Bonn, 1. März 1898 — Auktion Minigerode, Berlin, 9. Oktober 1917 — jetzt, wie ich höre, Sammlung Mühſam, Berlin).

* * *

„Johan Rüt" heißt die Bestellerinschrift auf dem Berliner Lutherkrug. In Kreußen hat es einen Geistlichen dieses Namens nicht gegeben, auch im Bayreuthischen, das dann zunächst in Betracht käme, ist ein Geistlicher dieses Namens einstweilen nicht nachzuweisen. Dagegen in Nürnberg: Johann Jacob Rüd ist 1590 in Regensburg als Sohn des evangelischen Geistlichen Johann Rüd geboren, er hat 1605 bis 1608 in Tübingen studiert, ging dann für etwa ein halbes Jahr nach Straßburg. Nach Aufenthalt in Altdorf und an verschiedenen anderen Orten wurde er 1612 Nürnbergischer Pfarrer zu Rötenbach, einem etwa zwei Stunden von Nürnberg gelegenen Dorfe, wo er bis 1616 blieb. Sein weiteres Leben interessiert uns hier nicht, es möge nur gesagt werden, daß er die Staffeln der geistlichen Laufbahn in Nürnberg weiter hinaufschritt und als Diakonus von St. Lorenz 1653 starb . . .

Die nahen Beziehungen der Kreußener Vests zu Nürnberg sind ja hinreichend bekannt. Johannes Vest war dort 1598 bis 1605 tätig, sein Bruder Georg Vest d. J. etwa von 1607 an. Anderseits steht es fest, daß jene prachtvollen sächsischen Steinzeugkrüge, die man gemeiniglich als „Glier"-Gruppe bezeichnet (nach dem auf einem dieser Krüge vorkommenden Töpfernamen), und die sicher den Kreußener Bossierern die Anregung gegeben haben, sich in ähnlicher Weise zu versuchen, z. T. für Nürnberger Besteller gearbeitet wurden. Im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe sind zwei besonders schöne sächsische Stücke (früher in der Slg. Eugen Gutmann, Berlin) aus der Zeit um 1600, von denen das eine das Wappen der Nürnberger Familie Tremel, das andere das Wappen der Nürnberger Familie Waldturner trägt. Die auf dem letzteren angebrachten Buchstaben „G W" sind nach einer Auskunft des Nürnberger Kreisarchivs auf den am 20. August 1611 verstorbenen Georg Waldturner zu deuten.

Inwieweit die Kreußener Töpfer hier in Konkurrenz traten, inwieweit also die auf Kreußener Krügen aus der Vestschen Zeit vorkommenden Namen auf Nürnberger Besteller hinweisen, läßt sich einstweilen schwer feststellen. In einem Falle, bei dem schönen Kruge im Germanischen Nationalmuseum (H G 828), der den Namen „Philip Harssdorfer" trägt und, undatiert, nach dem Stil noch vor 1620 entstanden ist, ist sicher Besteller ein Nürnberger, ein Mitglied der bekannten Familie jenes Namens, vermutlich Philipp II Harsdörfer, der Vater des 1607 geborenen Dichters und Polyhistors Georg Philipp Harsdörfer.

Hier aber, bei dem Harsdörfer-Krug, handelt es sich um einen Nürnberger Patrizier. Dürfen wir annehmen, daß der Nürnbergische Dorfgeistliche — denn das war ja Johann Rüd noch im Jahre 1614 — Beziehungen zu den Kreisen hatten, die ein solches Kunstgewerbe in seinen Anfängen kannten und propagierten, die etwa dem Georg Vest d. J. nahestanden? Einen guten Anhalt dafür haben wir; denn Rüd hat im Jahre 1611 Ursula, die Tochter des Form- und Modelschneiders Johann Schwarz in Nürnberg als Gattin heimgeführt.

* * *

Die Form des Melanchthonreliefs im Hamburgischen Museum ist auf der Rückseite, außer mit der Jahreszahl 1614, auch mit der Marke des Caspar Vest — Hausmarke und C V — bezeichnet; aber das ist nur eine Werkstattbezeichnung für die Model und braucht nichts mit der Herstellung des Reliefs selbst zu tun zu haben. Auf den beiden Reliefs selbst befinden sich, wie bereits oben erwähnt, rechts und links von dem Namen des Dargestellten die Buchstaben S — D. Das ist offenbar das Künstlermonogramm, und man ist wohl berechtigt, diese Bezeichnung auf Sebastian Dattler zu deuten, der in dieser Weise ja zahllose Medaillen signiert hat.

Dattler hat noch als reifer und älterer Mann mehrmals seinen Wohnsitz verändert; warf doch der dreißigjährige Krieg Menschen seiner Art, deren Tätigkeit eng mit den politischen Dingen verknüpft war, hin und her. Aber auch seine Jugend und frühen Mannesjahre, obwohl sie noch in ruhigere Zeit fielen, waren reich bewegt und legen

so Zeugnis ab von einer unsteten Art. In Straßburg 1586 geboren, von kunstsinnigen Eltern, begab er sich, da er „kaum von Kunst und Jahren was genossen", auf die Wanderschaft, wie es scheint, mit dem Plane, dem engen Anschluß an eine Zunft die schützende Gunst großer Herren vorzuziehen. Um 1610 wird er wohl ein erstes Mal in Augsburg gewesen sein. Von dort ging es nach Wien, wohin ihm die etwas lockere Rosina, die Tochter des Augsburger Panzermachers Esser, folgte, um dort draußen gegen die Gesetze Augsburgs, ohne Erlaubnis der heimischen Obrigkeit, seine Frau zu werden. In Wien hat Dattler Erfolg, er nennt sich später in einem Schreiben kaiserlicher Hofgoldschmied. Aber er wandert weiter; und ehe er, um 1619, wieder nach Augsburg kommt, hat er in Prag, in München, in Eichstätt gearbeitet. In diese Zeit fällt auch sein Aufenthalt in der Stadt, die im Leichencarmen von 1657 der bekannte Georg Greflinger so bezeichnet: „Der Deutschen ihr Athen / das Haupt vom Francken-Lande." Also Nürnberg. Die Reihenfolge dieser Aufenthalte zwischen 1611 und 1619 kennen wir nicht, wohl aber durch erhaltene Schriftstücke die Art von Dattlers Tätigkeit. In den Jahren 1619 bis 1621, in der Zeit seines zweiten Augsburger Aufenthalts, kommt er wiederholt mit den Behörden in Konflikt: Er hatte sich, wie erwähnt, draußen ohne Erlaubnis mit einer Augsburgerin verheiratet. Ehe das nicht verziehen war, konnte er nicht, wie er wollte, Bürger werden und ohne Bürgerrecht wiederum nicht in die Zunft eintreten, woran ihm auch nicht viel gelegen zu haben scheint. Erst ein drittes Gesuch, ihn zum Bürgerrecht zuzulassen, wird im Jahre 1621 bewilligt — allerdings unter Bedingungen, die der Zunft seine Konkurrenz fernzuhalten suchten. Denn die Herren vom Goldschmiedeamt waren es, die bei der Obrigkeit gegen ihn wühlten, ebenso wie sie es waren, die 1619 seine Bestrafung durchgesetzt hatten, als er im Auftrage eines Zunftmitgliedes, Jacob Wildt, ein silbergetriebenes Relief mit der Auferstehung Christi hergestellt hatte. In dem interessanten Schriftwechsel (im Augsburger Archiv), der sich auf diese verschiedenen Streitigkeiten bezieht, erläutert Dattler selbst seine Tätigkeit: Reißen, Bossieren und Silbertreiben. Vom Medaillenschnitt, durch den er später, in den dreißiger bis fünfziger Jahren eine Weltbekanntheit erlangte, ist noch nicht die Rede; und wirklich scheint er sich diesem Kunstzweig erst in Dresden zugewandt zu haben, wohin er vermutlich 1621 übersiedelte. In der Bestallung, die „Bastian Dattler Künstler und Goldschmied" 1623 vom Kurfürsten von Sachsen erhält, wird seine Tätigkeit ebenfalls näher beschrieben: „Treiben in Silber oder Goldt, Eisenschneiden, Bossieren und Contrafeyen, auch sonst allerley Goldschmidkunst und arbeit." Hier ist als wesentlich Neues das Eisenschneiden hinzugekommen, und wirklich ist auch die älteste bisher bekannte Medaille Dattlers von 1623 datiert.

Dattler und Georg Vest d. j. haben nicht nur in ihrer Kunstrichtung Ähnlichkeit miteinander, sondern auch in ihrer Wesensart, in ihrer Selbstbehauptung: wenn Dattler in jenen Schreiben an den Augsburger Rat hervorhebt, das, was er mache, sei eine freie Kunst, so werden wir an die Verhandlungen erinnert, die Georg Vest 1616 vor dem Nürnberger Rat auf die Beschwerden hin der Töpferzunft gegen seine Tätigkeit als Bossierer von Ofenkacheln zu führen hatte und in denen auch das Selbstbewußtsein dieses sich als freien Künstler fühlenden Mannes hervortritt. Es ist kaum anzunehmen, daß die beiden in ihrer Tätigkeit als Bossierer berufsverwandten Männer zu der Zeit, als Dattler in Nürnberg arbeitete, aneinander vorübergegangen sind.

Dattler hat einen guten Teil seiner Tätigkeit in den Dienst des lutherischen Gedankens gestellt: zahlreiche Medaillen auf die Siege und den Tod Gustav Adolphs, auf Bernhard von Weimar, auf den sogenannten Leipziger Konvent von 1631, auf das „Jubelfest der evangelischen Kirche" von 1630 (eine auch mit dem Bildnis Luthers) legen Zeugnis von seiner Stellung zur Reformation ab. So war er, dessen Tätigkeit in den Wanderjahren vor 1621 wohl hauptsächlich darin bestand, hier und dort als „Bossierer" und in ähnlicher Weise dem Handwerk auszuhelfen, auch nach seiner Gesinnung der berufene Mann, dieses kleine eigenartige lutherische „Denkmal" auszuführen. Georg

Vest mag den Vermittler gemacht haben; jedenfalls sind die fertigen Modelle der beiden Reliefs — vermutlich in leichtgebranntem Ton ausgeführt, wie Vests eigene Modelle — durch seine Vermittlung nach Kreußen gesandt, wo dann sein Bruder Caspar Vest die Formen herstellte und den Krug töpferte.

* * *

Arbeiten von Dattler vor 1621, wo er bereits 35 Jahre zählte, sind uns bisher unbekannt, von diesem Jahre an aber in reicher Fülle. Aus der Zeit von 1621 bis 1630 sind im Grünen Gewölbe sechs silbergetriebene Platten, aus der Zeit von 1623 bis zu seinem Todesjahr 1657 lassen sich etwa neunzig mit seinem Monogramm bezeichnete Medaillen nachweisen. Somit wären unsere zwei kleinen Reliefs nicht unwichtig als Arbeiten aus einer bisher unbekannten Periode des Künstlers, der dann später auf seinem Sondergebiete eine führende Stellung für Deutschland einnahm. Sie zeigen uns aber Dattler nicht von seiner besten Seite: Das Bildnis ist nicht seine Stärke, und ebensowenig das Ornamentale. Beidem ging er auch auf seinen Medaillen möglichst aus dem Wege. Die Luther- und Melanchthon-Bildnisse sind leidliche Übersetzungen der Vorlagen in das Flachplastische, geschickt, aber trocken. Die epitaphartige Umrahmung zeigt sogar ein merkliches Ungeschick, den Ornamenten Leichtigkeit zu geben; ohne Lösung reihen sie sich aneinander oder kleben sie an der zu schmückenden Mitte. Das hat die Vestsche Werkstatt in Kreußen ungleich besser zu meistern verstanden, wie an dem Berliner Krug die mit diesen Reliefs als Schmuck vereinigten Ornamentstücke aus dem eigenen Formenbestande des „Hauses" zeigen.

Eine nennenswerte Bereicherung des Werkes Sebastian Dattlers, auf das ich in anderem Zusammenhange zurückkomme, ist nicht Zweck dieser Skizze gewesen, sondern Einführung in das „Persönliche" im Betriebe der Vestschen Krugwerkstätte.

Literaturnotizen

Dieser Aufsatz schließt sich an meinen Aufsatz „Der Fayencemeister L S und seine Werkstätte" im Cicerone, Jahrg. XV, S. 47 ff. an. Über die Vests vgl. diesen Aufsatz selbst und die dort auf S. 61 angegebene Literatur; ferner die wichtigen Beiträge zur Kenntnis der Vests von W. Fries, ebenda S. 101 ff. — Bei der Suche nach der Persönlichkeit des Johann Rüd hat mich Herr Dr. Heerwagen in seiner bekannten Hilfsbereitschaft unterstützt. Vgl. über Rüd: G. A. Will, Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon (Nürnberg 1757), Bd. III, S. 416—419 und vor allem Andreas Würfel, Diptycha Ecclesiae Laurentianae (Nürnberg 1756), S. 107—109. — Der Harsdorffer-Krug im Germanischen Nationalmuseum ist von Rud. Albrecht in „Töpferkunst in Kreußen" (Rothenburg o. d. T., o. J.), Taf. 18, mit der Unterschrift „Philip Harsdorfer 1561" veröffentlicht. In Wirklichkeit befindet sich auf dem Krug nur der Name, aber keine Jahreszahl. Diese von Albrecht hinzugedichtete Jahreszahl hat Walcher von Molthein in seinem Aufsatz in „Kunst und Kunsthandwerk", Bd. XVI (1913), S. 89 ff. zu einer grundsätzlich unrichtigen Chronologie der Kreußener Töpferkunst veranlaßt. Die frühesten Daten auf Kreußener Krügen (alle nach 1610!) vgl. in meinem L S-Aufsatz, S. 49. — Das erwähnte Gedicht von Georg Greflinger auf das Hinscheiden Sebastian Dattlers wird als Einzelblatt in der Hamburgischen Staatsbibliothek aufbewahrt. Im übrigen sind für die Angaben über das Leben des Künstlers noch unveröffentlichte Aktenstücke des Augsburger Stadtarchivs und des Sächsischen Staatsarchivs benutzt.

Eine Schraubflasche aus der Kreußener Fayencewerkstätte

Von RICHARD STETTINER | Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Ein weiteres wichtiges Stück aus der Kreußener Fayencewerkstätte hat Max Sauerlandt kürzlich in der Sammlung von Frau Weiller in Frankfurt a. M. festgestellt: Eine birnenförmige Schraubflasche mit sechs, etwas abgeflachten, durch Karyatiden voneinander getrennten Seiten, die oben und unten mit aus Perlen zusammengesetzten Bogen gefaßt sind. In den Zwickeln zwischen diesen flachen Bogen geflügelte Engelsköpfe. Zu diesem plastischen Schmuck — Karaytiden, Perlenbögen, Engelsköpfe —

Abb. 1.
Krug mit den Bildnissen Luthers und Melanchthons. Braunes Kreußener Steinzeug, um 1614. Hoch (ohne Deckel) 16,8 cm. Berlin, Schloßmuseum.

Abb. 2. Tonform für das Melanchthonbildnis an dem Berliner Krug. Bez. SD u. (auf der Rückseite) 1614. Hoch 8,2 cm, breit 6,7 cm.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
Die Aufnahme ist nach der Form gemacht, dann beim Kopieren umgekehrt worden.

Abb. 3. Melanchthon. Holzschnitt in Reusners „Icones“, Basel 1587. Hoch 10 cm. — In dem Tonmodell ist im Gegensatz zu dem Luthermodell die Vorlage im Gegensinn von dem Künstler nachgebildet, um zwei einander zugewandte Bildnisse zu erhalten.

Schraubflaſche. Fayence mit Blaumalerei. Frankfurt a. M., Sammlung Weiller.
Hoch einſchl. Zinnring 30 cm, bis zum Anfang der Zinnfaſſung 22 cm.
Karyatide hoch 6,8 cm (die Karyatiden kommen gewöhnlich in drei verſchiedenen Formaten vor; die hier benutzte Form dürfte das größte Format ſein).

ist ein gemalter hinzugefügt, in Dunkelblau auf der weißen Zinnglasur, mit der das ganze Stück bedeckt ist. Die Höhen des Reliefs sind so in Dunkelblau betont, dann sind in den sechs Feldern christliche Symbole in Malerei eingefügt: ein Herz, von zwei Pfeilen durchbohrt, und über demselben ein Pelikan — das Jesuszeichen aus „IHS" — ein Kreuz, umgeben von den Passionswerkzeugen — „MARIA" — „INRI" — drei Kreuze mit Sonne und Mond.

Die Form des Gefäßes ist eine für Kreußener Steinzeug typische, die etwa seit 1640 bis zur Spätzeit ständig wiederkehrt. Bei den Steinzeugflaschen ist die Form straffer durch stärkere Abflachung der Seiten gestaltet; die Bogen sind meistens gewölbter, das begrenzende Ornament ist dann das bekannte Kettenmuster, das bei flacheren Bögen durch eine andere Zierform ersetzt wird. Auch bei unserer Fayenceflasche scheint man mit Rücksicht auf den flachen Bogen an Stelle der für eine stärkere Biegung berechneten Kettenform die Perlenreihung gewählt zu haben.

Den engen Zusammenschluß mit Kreußen stellt die Karyatide her: sie ist aus einer Model gedrückt, die zu dem alten Bestande aus Vestscher Zeit gehört und bei älteren und jüngeren Stücken nicht all zu selten wiederkehrt. So ist sie auch bei dem in diesem Heft abgebildeten Lutherkrug mit den Dadlerschen Reliefs verwandt. Die Form des geflügelten Engelkopfes läßt sich genau gleich nicht nachweisen, die Zahl der Abweichungen ist groß; aber der Typ dieser Form weist zweifellos nach der Kreußener Werkstätte.

Besonders bemerkenswert wird die Schraubflasche durch die Ornamentik der Malerei Ich kenne nur die Photographien und muß mich daher bei der Besprechung auf die in den Abbildungen sichtbaren Seiten beschränken. Auf dem Felde mit dem Herzen ist dieses mit Schuppen aus Hakenlinien und mit in diese Schuppen eingefügten Tupfen gefüllt. Die beiden Pfeile, die das Herz durchbohren, haben statt der Federn „Tulpen", teilweise gegittert, die Kelchöffnung durch eine gewellte Linie geschlossen. Seitwärts vom Herzen eine Schmuckform, die eine barbarische Fortbildung gerollten Blattwerks darstellt. Auf dem MARIA-Felde ist oben und unten dieselbe Schmuckform zu einer Art Blütenkelch aneinandergefügt. Unten springen aus der Mitte dieses Kelches zwei sich überschneidende Spirallinien hervor, an deren Bogen sich eine stetig sich verjüngende Strichelung anschließt. Ähnliche Strichelungen, Punktreihen, längere oder kürzere Spirallinien füllen auch sonst auf dem Felde die freien Räume über und unter der Schrift. — Technisch ist die Malerei in Linienführung und Farbenauftrag ungeschickt, handwerklich roh. Die Farbe verschwimmt oft, man vergleiche besonders das Herzfeld.

Die Ornamentik gehört in allen ihren Elementen eng mit der in Jahrgang 15, Seite 47 ff. — vergl. besonders Seite 60 — besprochenen Ornamentik der LS-Werkstätte zusammen, für jede Einzelheit läßt sich ein Vergleichsmoment anführen. Ich verweise auf die Abbildung 13—15 zu dem eben erwähnten Aufsatz, auf die Abbildungen 66—87 in den Mitteilungen des Germ. Nat.-Museums 1911, auf „Fataburen" des Nordiska Museet, 1918, Seite 123—125.

Innerhalb dieser ganzen Gruppe schließt sich aber die Schraubflasche enger mit den späteren, handwerklich verrohten Stücken zusammen, in Einzelheiten der Ornamentik (z. B. in dem Gittermuster der Tulpen) und in der Sorglosigkeit der Technik, — also mit jenen, die Emil Hannover als die Gruppe der Fayencen mit den Spiralen von den eigentlichen LS.-Fayencen loslösen wollte. Aber mit dieser Schraubflasche ist nun wohl für die Forschung der Kreis geschlossen: Die LS-Fayencen, die Arbeiten Lorenz Speckners also, gehören sicher nach Kreußen und die bei der Schraubflasche verwandten Formen — die Form für die Karyatide befindet sich ebenfalls in dem Vest-Speckner-Seilerschen Nachlaß — beheimaten auch diese späteren Fayencen, deren Herstellung sich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hinzieht, nach Kreußen, nach der Werkstatt des Lorenz Speckner und seiner Nachkommen, der Seilers.

Unbekannte Nymphenburger Modelle

Mit zehn Abbildungen auf drei Tafeln — *Von FRANZ DREY-München*

Die zierlichen Erzeugnisse der Nymphenburger Porzellanmanufaktur gehören zu den begehrtesten und seltensten Werken der alten Keramik. Die größte Sammlung dieser Art besitzt naturgemäß das bayerische Nationalmuseum in München, nach ihr ist die bedeutendste Sammlung die des Herrn Geheimrat Bäuml, des Pächters der Nymphenburger Porzellanmanufaktur, der die Tradition derselben in glücklichster Weise fortsetzt. Weiterhin ist die seltene Manufaktur in hervorragender Weise vertreten in den Sammlungen der Frau Hermine Feist, Berlin-Wannsee, und des Herrn Prof. Dr. Darmstaedter, Berlin. Nur spärlich verstreut finden wir noch in anderen deutschen Museen und Sammlungen Erzeugnisse der Nymphenburger Porzellanmanufaktur. In jüngster Zeit erst bildete sich in München eine neue Privatsammlung Altnymphenburger Keramik, die bereits eine große und qualitätvolle Anzahl von Gefäßen und figürlichen Darstellungen zu vereinen wußte. Mit Ausnahme des „chinesischen Reiters" des bayerischen Nationalmuseums und des Pfeifenkopfes „Schneider", welcher einer anderen Münchner Privatsammlung angehört, sind die hier besprochenen und reproduzierten Gegenstände sämtlich obiger Sammlung entnommen.

Wir besitzen seit kurzem in dem Werk Prof. Dr. Friedrich H. Hofmanns „Die Geschichte der Nymphenburger Porzellanmanufaktur" eine Publikation, die den Werdegang und die Produktion dieser Fabrik in erschöpfendster Weise darstellt. Zwei stattliche Bände sind bereits erschienen und der dritte Band, der das Werk zum Abschluß bringen soll, wird in Bälde seinen Vorgänger komplettieren. In unermüdlichem Forschen hat Hofmann die in den Archiven der verschiedensten Behörden schlummernden Akten aufgestöbert und durch sie uns ein klares lückenloses Bild des Werdeganges der Nymphenburger Manufaktur zu geben gewußt.

Seit dem Jahre 1748 suchte der Kurfürst Max Josef III. von Bayern, wohl angeregt durch seine Gemahlin Maria Anna Sofia, Prinzessin von Sachsen, und dem Beispiele zahlreicher anderer deutscher Fürstenhöfe folgend, eine „Porceleine Fabrique" ins Leben zu rufen. Die ersten Versuche fielen sehr kläglich aus, vielfach wurde der Kurfürst ein Opfer betrügerischer Arkanisten, andere ehrlichere Sucher konnten die richtige Zusammenstellung der Masse und der Glasur nicht finden, auch war die Konstruktion der technischen Anlagen fehlerhaft. Erst mit der Berufung Ringlers im Jahre 1753 kam die Porzellanmanufaktur zum Erblühen. Ringler, der in Wien, Höchst und Straßburg schon gute Erfolge erzielt hatte, war im Besitz des Arkanums, dessen Geheimnis er ängstlich hütete, auch hatte er reiche technische Erfahrungen. Nach $3^1/_2$-jähriger Tätigkeit wurde Ringler entlassen, nachdem es dem Gehilfen Ringlers, dem „Chymikus" Härtl, gelungen war, die Geheimnisse der Masse dem Arkanisten hinterrücks abzulauschen, nur die Bereitung der Glasur bildete noch einige Schwierigkeiten. Härtl war seit dem Jahre 1754 die Verwaltung der Fabrik anvertraut, ihm unterstanden die Maler, Modelleure und sonstigen Angestellten, auch oblag ihm die kaufmännische Verwaltung. Mit der Verabschiedung Ringlers, der in Ludwigsburg ein dankbares Feld seiner Tätigkeit fand, übernahm Härtl auch die technische Leitung. Die Porzellanmanufaktur, welche in Neudeck ihre Anfänge und Glanzzeit erlebt hatte, wurde im Jahre 1761 aus verschiedenen Gründen nach Nymphenburg verlegt und bei dieser Gelegenheit wurde die Verwaltung so verteilt, daß der verdienstvolle, aber intrigante Härtl fast ausgeschaltet wurde. Da ihm überdies seine chemischen Rezepte fast nur durch Zwang zu entlocken waren, wurde er kurzerhand entlassen.

In die Zeit von Härtls Verwaltung fällt die Glanzperiode der Nymphenburger Porzellanmanufaktur, die charakteristische Eigenart der Modellierung jedoch hat sie dem Obermodellmeister Franz Anton Bustelli zu verdanken, der 1754 in die Fabrik eintrat.

Dieſer feine Künſtler, Italiener von Geburt, wußte auch in der techniſchen Herſtellung des Porzellans guten Beſcheid, und nur ſo war es möglich, Modelle herzuſtellen, die für dieſes Material hervorragend geeignet waren. Die feine Grazie der Bewegung, die Flüſſigkeit der Gewandbehandlung, die Zierlichkeit des Ausdrucks ſeiner Köpfe und die Feinheit in der Ausführung der Gliedmaßen und des Beiwerks zeichnen ihn vor den Boſſierern ſämtlicher deutſcher Porzellanmanufakturen aus. Hierzu kommt noch eine köſtliche Phantaſie und feiner Humor in der Erfindung ſeiner Modelle. Seien es Putten oder Figuren aus der italieniſchen Komödie, Chineſen oder andere Modefiguren oder Gruppen, ja ſelbſt Tierhatzen oder Dekorationsſtücke, in allem wußte er ſeinen Werken einen Liebreiz an Bewegung und Feinheit des Ausdrucks abzugewinnen, der für ſeine Schöpfung charakteriſtiſch wird. Vergleicht man eine ſeiner Verkäuferfiguren, eine ſeiner Putten oder Tänzerinnen, beſonders einen ſeiner Chineſen mit ähnlichen Modellen anderer deutſcher Modelleure der Zeit, ſo wird man leicht erkennen, wie hoch die Kleinkunſt Buſtelli's künſtleriſch über den keramiſchen Plaſtiken ſeiner Zeit ſteht. Die bildhaueriſche Wirkung ſeiner Figuren und Gruppen hebt ſich derart über das Gewohnte hinaus, daß man ſie als Kleinplaſtiken bezeichnen darf, die in keiner Weiſe den Skulpturen der ſüddeutſchen Barockbildhauer nachſtehen.

Zweifellos der Hand Buſtellis angehörig iſt die Gruppe des „Chineſen zu Pferd vom Panter angefallen", welche das bayeriſche Nationalmuſeum in München (Abb. 1 und 2) vor zwei Jahren erworben hat, und zu dem ſich ein Gegenſtück „Tartare zu Pferd von Löwen angegriffen" (Abb. 3 und 4) in einer Münchner Privatſammlung befindet. Während die Gruppe des bayeriſchen Nationalmuſeums farbig bemalt iſt, iſt das Gegenſtück weiß geblieben, vermutlich wegen einiger Brandriſſe und einer leichten Verziehung, die der Sockel im Brand erfahren hat. Die Größenmaße ſtimmen bei beiden Gruppen faſt überein (Länge des Sockels 16 bzw. 18 cm, Höhe der beiden Gruppen 22 cm). Vor allem fallen die ausdrucksvoll modellierten Köpfe, die intenſive Bewegung und die Phantaſie der Koſtüme auf, die wir in zahlreichen anderen Figuren Buſtellis wiederfinden. Vor allem ſehen wir in ſeinen Chineſen-Figuren die reizvolle Drehung des Körpers wieder und die merkwürdigen Koſtüme mit den weiten, unten zuſammengebundenen Hoſen, langen, ſpitz zulaufenden Armeln und den orientaliſchen, nach oben ſpitz zulaufenden Schuhen. Die Kopfbedeckung der beiden Reiter iſt merkwürdig, im einen Fall ein grüner Blätterhut, im andern eine hohe, zylinderförmige Mütze eigenartiger Erfindung. Wunderbar bewegt ſind die Pferde, etwas unbeholfen dagegen der Panther und der Löwe. Wohl erinnern die Pferde an Modelle, die dem Nachfolger Buſtellis — Dominikus Auliczek d. A. — zugeſchrieben werden. Auliczek hat jedoch häufig Modelle ſeines Vorgängers in veränderter Form benützt, auch wiſſen wir, daß Buſtelli Reitergruppen geſchaffen hat, wie die im „Verzeichnis der in Neudeck vorrätigen Porzellanwaren vom 8. Auguſt 1755" erwähnten «Huſaren zu Pferd à vier Dukaten»[1]. Auch der Färbung der Maſſe nach zu urteilen, gehören die Gruppen der Buſtelli'ſchen Epoche an.

Nach dem Tode Buſtelli's 1763 wurde der Böhme Dominikus Auliczek als Boſſierer in der Fabrik angeſtellt. Seine gründliche künſtleriſche Vorbildung verbunden mit einem ungewöhnlichen Fleiß brachten ihm bald den Poſten eines Vorſtehers der Boſſiererſtube ein, nach langen Intrigen wurde der ehrgeizige Mann zum Inſpektor der Porzellanfabrik ernannt (1774). Nebenbei führte er als „Hofſtatuarius" auch Skulpturen für die kurfürſtlichen Gärten aus. So wie er ſich bei dieſen gelegentlich an Vorbilder des Hofbildhauers Straub anlehnte, ſo führte er auch zahlreiche Modelle ſeiner Porzellanplaſtiken unter Benutzung Buſtelliſcher Vorlagen aus. Zu dieſen abgeänderten Buſtelli-Modellen gehört auch die hier (Abb. 5) abgebildete Rundgruppe[2], die eine Variation von Buſtellis Gruppe „Der geſtörte Schläfer" darſtellt. Auf unſerer Abbildung nicht

[1] Hofmann. Verſchollene Nymphenburger Figuren. Cicerone XIV. Jahrgang.
[2] Ein zweites, ähnliches Exemplar bei Juſtizrat Rütgers, München (ſ. Feulner, Bayeriſches Rokoko).

ſichtbar iſt ein zweites Mädchen, das rückwärts an der Pyramide ſitzt und das mit der Mädchenfigur der Schläfergruppe identiſch iſt. Statt dem Muſikinſtrumente neigt ſich das Mädchen einem Blumenkorbe zu, während das auf unſerer Abbildung ſichtbare Mädchen ähnlich modelliert einen Blumenſtrauß windet. Die Figur des Kavaliers mit der Laute iſt wohl eine Erfindung Auliczeks, die Pyramide mit dem Rocaillewerk dagegen iſt getreulich der Schläfergruppe nachgebildet.

Der hier wiedergegebene ſtehende Bär, der ein köſtliches Stück echter Naturbeobachtung iſt, gehört der Frühzeit der Manufaktur an. Bruder Petz iſt hier in ſeiner ganzen drolligen Plumpheit wiedergegeben, er gehört in die Serie der Tierſtücke, welche uns Buſtelli hinterlaſſen hat und welche ſpäter auch Auliczek in ähnlicher Weiſe wiedergegeben hat.

In einem Verzeichnis der Werke Auliczeks, das uns in einer Biographie des Meiſters überkommen iſt[1] — der anonyme Biograph iſt möglicherweiſe Auliczek ſelbſt — ſind 25 «Hatzſtücke» erwähnt, von denen es Hofmann gelungen iſt, 18 Stücke noch nachzuweiſen. Dieſe Serie erfährt eine neue Ergänzung durch die Gruppen des von einem Löwen angefallenen Pferdes (Abb. 7) und des Stieres im Kampf mit Wölfen (Abb. 8). Die lebendige Bewegung der Tiere iſt wunderbar beobachtet und zeigt Auliczek als wirklichen Künſtler, wenn er auch hier wohl manches von Buſtelliſchen Motiven übernommen hat.

Schließlich kommen wir mit den beiden hier abgebildeten Pfeifenköpfen (Abb. 9 u. 10) zu einer Epoche, die ſchon die Verfallzeit der Nymphenburger Manufaktur bedeutet, obwohl ihr als Leiter ein wohlerfahrener Mann wie Johann Peter Melchior vorſtand, der die Höchſter Porzellanmanufaktur zu hohem Anſehen gebracht und ſich auch in Frankenthal rühmlich betätigt hatte. Mit ihm aber hielt der zur Mode gekommene Klaſſizismus Einzug in die Nymphenburger Fabrik und feſſelte ſeine Modelle in ſtarre Formen. Der Pfeifenkopf des Schneiders zeigt zwar noch einige Phantaſie und Humor und iſt in ſeiner ausdrucksvollen Plaſtik ein vortreffliches Stück Kleinkunſt. Am andern Pfeifenkopf, „Hand mit Bierkrug", zeigt die ſchöne Modellierung der Hand von gutem Können, Farbe und Form nehmen jedoch ſchon eine Kälte an, welche uns das Weſen dieſer Zeit entfremdet. Es iſt die Zeit, in der das Figürliche zu Gunſten der Gefäßkunſt vernachläſſigt wird, und in der das Biskuit vor der glaſierten Maſſe den Vorzug erhielt.

Berliner, Potsdamer und Rheinsberger Fayencen[2]

Von O. RIESEBIETER | Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Bereits in meinem Auffatz „Aus deutſchen Fayencefabriken" im Cicerone 1919 S. 369 ff. und in meinem Buch „Die deutſchen Fayencen" S. 198 habe ich darauf hingewieſen, daß erſt eine größere, Vergleichszwecken dienende Ausſtellung eine Trennung der Erzeugniſſe der Fabriken von Berlin und Potsdam ermöglichen laſſe.

Es iſt ein großes Verdienſt des Generaldirektors v. Falke, daß er unter den ſchwierigen Verhältniſſen der Nachkriegszeit dieſe Ausſtellung im Berliner Schloßmuſeum in den Monaten September-Oktober 1922 veranſtaltet hat, und zwar mit einem ſo reichen Material, daß die kunſtgeſchichtlichen Ergebniſſe als völlig ſchlüſſig bezeichnet werden können und daß er ſie in ſeinem oben bezeichneten, mit umfangreichem Abbildungsmaterial verſehenen Werk zuſammenfaſſen konnte. G. Mirow in Müncheberg hatte dankenswerterweiſe die Trennungsfrage dadurch wieder angeregt, daß er 1922 in den „Brandenburgiſchen Muſeumsblättern" die auf die Berliner Fayencekünſtler ſich

[1] Hofmann. Verſchollene Nymphenburger Figuren. Cicerone XIV. Jahrgang.

[2] Nach Otto v. Falke „Altberliner Fayencen" (Verlag von Ernſt Wasmuth, Berlin 1923).

Abb. 1. F. A. Buſtelli. Chineſe zu Pferd von Panther angefallen. Abb. 2.

Länge 16 cm, Höhe 22 cm. Bayer. Nationalmuſeum, München.

Abb. 3. F. A. Buſtelli. Tartare zu Pferd von Löwen angegriffen. Abb. 4.

Länge 18 cm, Höhe 22 cm. Münchner Privatbeſitz.

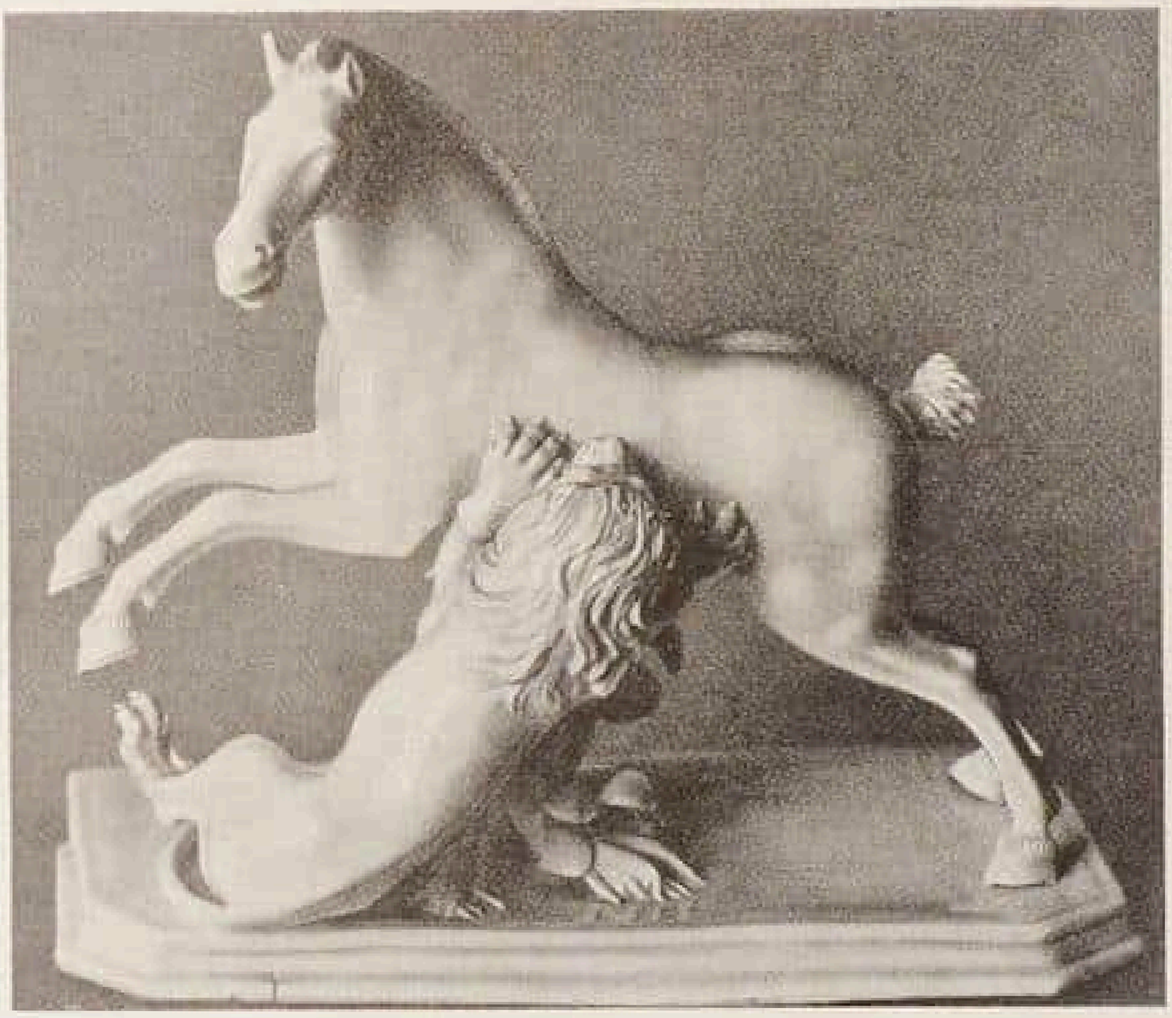


Abb. 7. D. Auliczek d. A. Pferd von Löwen angefallen.
Länge 24 cm, Höhe 21 cm. Münchner Privatbesitz.

Abb. 5. Rundgruppe.
Abgeändertes Bustelli-Modell.
Höhe 24 cm. Münchner Privatbesitz.

Abb. 6. F. A. Bustelli.
Stehender Bär.
Höhe 15,5 cm. Münchner Privatbesitz.

Abb. 9. Nymphenburger Pfeifenkopf um 1800.
Länge 10 cm. Münchner Privatbesitz.

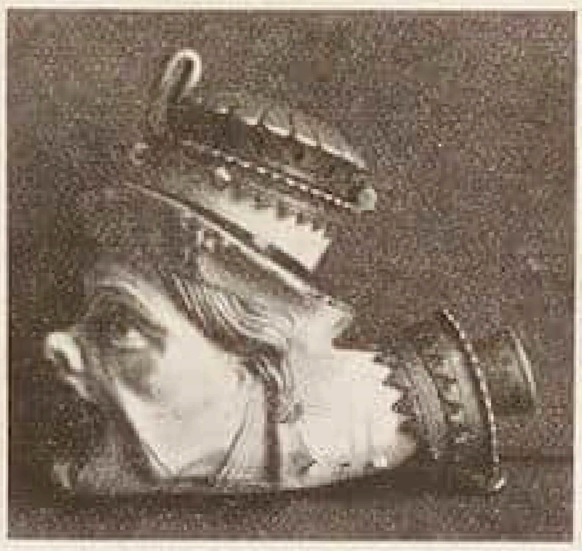


Abb. 10. Nymphenburger Pfeifenkopf um 1800.
Länge 7 cm. Münchner Privatbesitz.

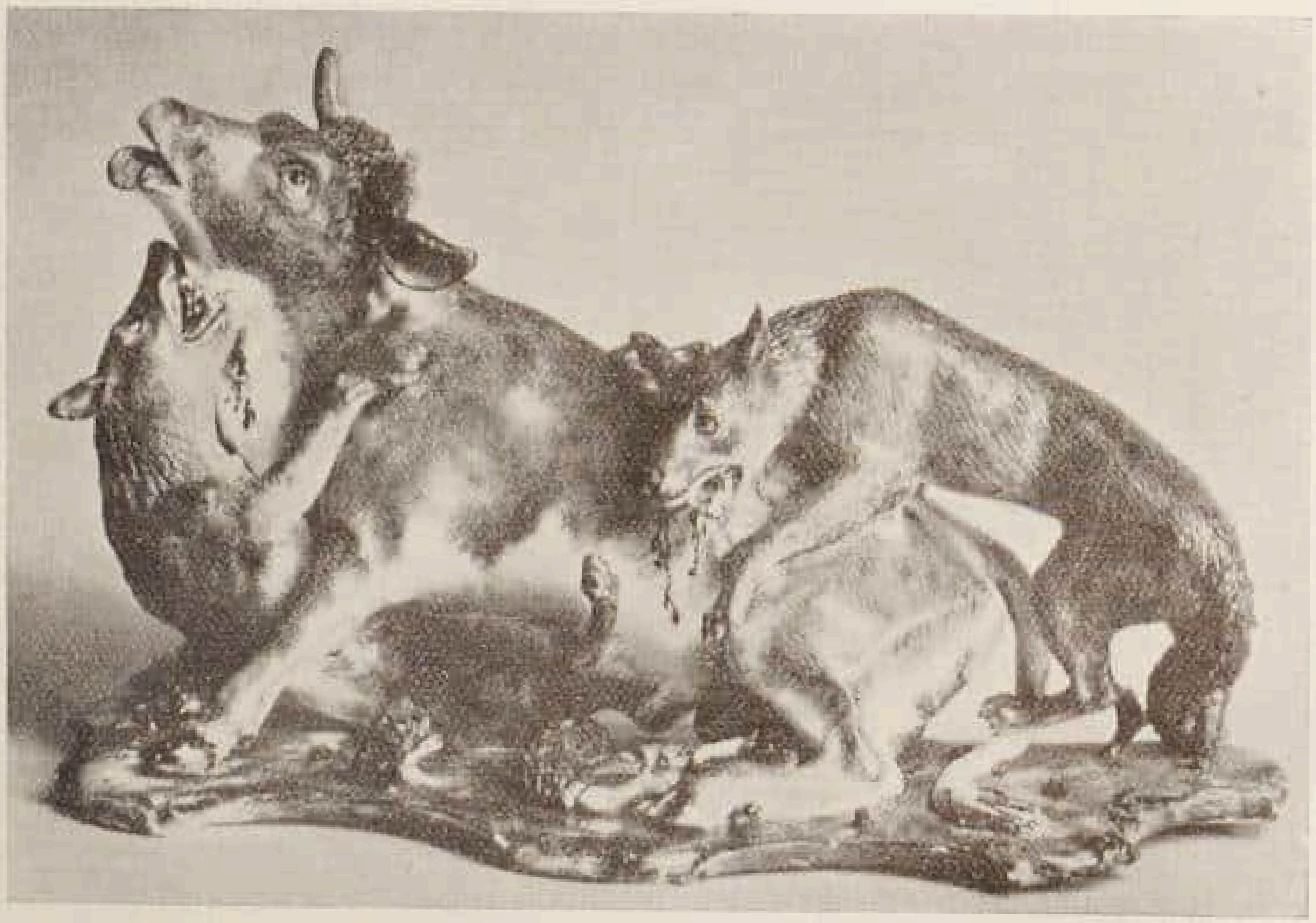


Abb. 8. D. Auliczek d. Ä. Stier im Kampfe mit Wölfen.
Länge 24 cm, Höhe 13 cm. Münchner Privatbesitz.

Abb. 1.
Sanitätsrat Dr. Dosquet, Berlin.

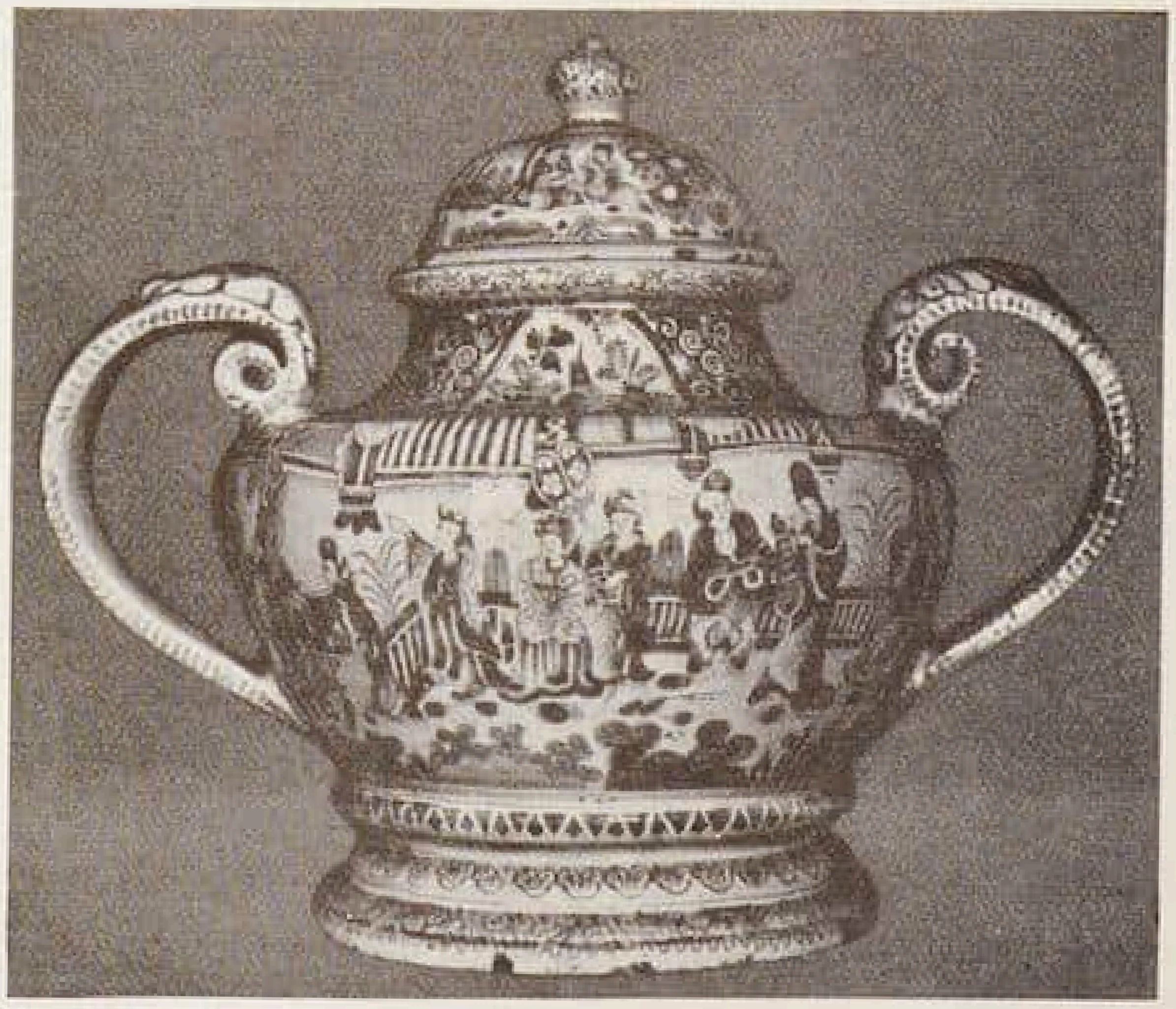


Abb. 2.
Kommerzienrat H. Temmler, Detmold.

beziehenden Eintragungen der Berliner Kirchenbücher aus den Jahren 1680—1764 veröffentlichte. Darnach muß ich meine früheren Ausführungen über die Fayencefabriken in Berlin und Potsdam ergänzen und berichtigen, glaube aber, wegen aller näheren Einzelheiten auf das vortreffliche Werk v. Falke's verweisen zu dürfen.

Die Berliner Fayencen treten gegenüber den Potsdamern nunmehr ganz wesentlich in den Vordergrund.

Auf Grund der von Paul Seidel veröffentlichten archivalischen Nachrichten war bisher die Annahme gerechtfertigt, daß die erste Fabrik durch Pieter Fransen van der Lee aus Delft in Potsdam selbst 1678 nahe bei dem Potsdamer Tiergarten, also südlich der Havel, zwischen dem Tornow und Babelsberg errichtet worden sei. Ist es wirklich dort dazu gekommen, was v. Falke verneint, so kann es sich nach den neueren archivalischen Feststellungen doch nur um ein Provisorium gehandelt haben, denn van der Lee stirbt bereits am 21. Januar 1680. Ein anderer „Porzellan-Becker-Geselle" aus Holland stirbt daselbst am 25. Januar 1682, im folgenden Jahr der Porzellainbäcker Johann Diderich Braune ebendaher, 1683 wird ein Meister Jans erwähnt und 1685 wird ein Portzelanbäckergesell Peter Urtz (oder Artz) aus Holland begraben. Diese erste, kurfürstliche Fabrik wurde also nach dem Tode des ersten Leiters mit holländischem Personal fortgeführt. Noch am 26. Januar 1683 wird im Sterberegister der Dorotheeenstadt das „portzelan haus" erwähnt; am 30. Juli 1683 wird solches auf Befehl des Kurfürsten nach der Stralauerstraße in das alte Salzhaus verlegt. Der geheime Kammerdiener Senning und ein Dreher besorgten jetzt die Leitung der Fabrik und die Einrichtung des neuen Gebäudes. Am 2. Februar 1694 stirbt auch Frau Anna Catharina van der Lee.

Um 1690 war Gerhard Molin der Fabrikleiter, ein „kurfürstlicher Porzellainbäcker". Zu seiner Zeit scheint die Fabrik in das Haus Stralauer Straße 26 (später umnumeriert auf 57) verlegt zu sein, wo sie bis zu ihrem Eingehen — nach 1764 — verblieben ist. Bis 1688 stand sie jedenfalls unter kurfürstlicher Aufsicht.

Am 26. April 1693 besaß die Witwe Gerhard Molin's das Haus. Sie war jedenfalls die in einer Eingabe des späteren Fayencefabrikanten Cornelius Funcke an den Kurfürsten Friedrich III. von 1699 nicht genannte Meisterin, bei der er 6 Jahre als Dreher gearbeitet habe. Ein anderer Gehilfe von ihr war Zacharias Schutzmann, der 1696 getraut wurde. Die Witwe Molin, Anna Maria, geb. Ruppert, verheiratete sich am 16. Mai 1697 mit dem kurfürstlichen Lakei Gerhard Wolbeer, in dessen Familie die Fabrik durch drei Generationen verblieben ist.

Er war es, der die Fabrik in den 24 Jahren bis zu seinem im Dezember 1721 erfolgten Tode auf die Höhe brachte, was die zahlreich erhaltenen Fayencen beweisen.

Am 15. September 1737 wird Wilhelm Wolbeer „Porzellain-Fabricant, seines Alters 38 Jahre" in seinem Erbgewölbe unter der Kirche beigesetzt. Am 22. November 1754 stirbt der Porzellain-Fabricant Friedrich Wolbeer, 54 Jahre alt. Darnach scheint also die Fabrik auf diese beiden übergegangen zu sein. Nach dem Tode Friedrich Wolbeer's ging das Haus auf seine Witwe Magdalena geb. Simon über, die die Fabrik ihrem ältesten Sohn, dem Kaufmann Gerhard Friedrich Wolbeer hinterließ. Am 27. März 1764 wird er im Trauregister als „Porzellain-Fabricant" bezeichnet.

Die zweite Berliner Fabrik gründete der schon genannte Holländer Cornelius Funcke, dem am 28. April 1699 die nachgesuchten Meisterrechte gewährt werden. Bei ihm ist auch ein Christian Funcke, der am 24. Januar 1695 getraut wird, tätig gewesen, ferner der bekannte Peter Eggebrecht, der 1710 nach Dresden übersiedelte. Am 8. November 1733 wird Funcke begraben.

Am 5. Oktober 1742 wird ein Porzellanmaler Johann Gottlieb Menicus copuliert und 1748 wird er als „Porzellan-Fabricant" bezeichnet. Aus stilkritischen Gründen vermutet wohl mit Recht v. Falke, daß er die Funckesche Fabrik fortgeführt habe. Er heiratet Elisabeth Politta Heinrich, Witwe des Porzellanmalers Samuel Hartmann.

1748 ist er Pate bei einer Kindtaufe des Fayencemalers Johann Ludwig Wildt. Ein jüngerer Bruder von ihm war wohl der Fayencemaler George Friedrich Menicus, der sich 1749 ebenfalls mit einer Heinrich verheiratete. Vermutlich waren beide Schwestern des Fayencemalers Johann Carl Heinrich, der bei Menicus beschäftigt war und später die Fayencefabrik in Frankfurt a. O. gründete. Menicus ist als Pate ferner eingetragen bei Taufen des Drehers Joh. Gottlieb Kielblock und — 1758 — des Porzellainmachers Ramler; ferner war ein Maler Schöne in seinem Betrieb beschäftigt. Ein Fayencemaler Johann Friedrich Dominicus gehörte, was ungewiß ist, entweder ebenfalls zu ihm oder zu Wolber. Die Menicussche Fabrik ist zwischen 1756 und 1760 eingegangen.

Die dritte und letzte Fayencefabrik errichtete 1756 C. F. Lüdicke in Berlin in der Baumgasse vor dem Königstor, mit Niederlage auf dem Mühlendamm, wo auch Wolbeer seinen Laden gehabt hatte. 1770 kaufte er eine in Rheinsberg eingegangene Fabrik an und beschränkte von da ab seinen Berliner Betrieb stark ein. Von 1778 ab mußte er nach einer Verfügung des Generaldirektoriums seine Berliner Fayencen mit einem B und die Rheinsberger mit einem R bezeichnen, dem er, jedenfalls meistens, ein L beifügte.

Für Potsdam nun ist seit 1742 die Fabrik von Christian Friedrich Rewend (Rewendt) nachgewiesen, und zwar im Hause Nauener Str. 7. Schon unter seinem Sohn Johann Christian Rewend geriet die Fabrik in Schulden und 1775 erwarb sie der Stukkateur Christian Sartory, der sie wieder in Blüte brachte. 1793 beschäftigte er noch 19 Leute. 1800 wurde das Haus an einen Freiherrn v. Eckardstein verkauft.

Das alles hat im einzelnen v. Falke in seinem Buch in einzelnen Kapiteln in übersichtlicher Weise näher ausgeführt. Anschließend werden dann in weiteren Kapiteln die namentlich auf Grund der Ausstellung gewonnenen Ergebnisse der Ausstellung geschildert und die einzelnen Gruppen von Fayencen den verschiedenen Fabriken zugewiesen. Hier möge nur folgendes hervorgehoben werden:

Es war bisher schon auffällig, daß die Berlin-Potsdamer Fabriken hauptsächlich für rein dekorative Zwecke gearbeitet haben. Das hat auch die Ausstellung bestätigt. Die Nutzformen treten hinter den Dekorationsstücken, insbesondere den Vasen, in den Hintergrund; nur die walzenförmigen Krüge sind mit ein Haupterzeugnis gewesen.

Die Erzeugnisse der Berliner Fabriken lassen sich nunmehr im großen und ganzen leicht voneinander unterscheiden, wenn auch in Einzelfällen bei dem Hin- und Herwandern der Maler Zweifel bestehen bleiben. Den Ausgangspunkt bilden der früher von mir schon erwähnte Tafelaufsatz in Kabarettform im Charlottenburger Schloß mit der Devise des Hosenbandordens und dem Kurhut, der darnach vor 1701 entstanden sein muß, und die im Cicerone 1919 S. 371 unter Abb. 3 wiedergegebene große viereckige Platte mit dem königlichen, dem kurfürstlichen und dem holländischen Wappen, von der sich herausgestellt hat, daß sie das Firmenschild des Porzellanhauses in der Stralauer Straße gewesen ist und bald nach 1701 entstanden sein muß. An diese Erzeugnisse der Kurfürstlichen, später Wolbeerschen Fabrik schließen sich eine große Anzahl blau, nach Delfter bemalter Fayencen: das Dekor ist locker, frei behandelt, die Figuren, Ornamente, Landschaftsszenen, Blumen und Vögel, darunter besonders der Pfau, sind skizzenhaft hingeworfen, aber exakt abgestuft. Das Randornament durchzieht häufig eine Wellenlinie (Cicerone 1912, S. 917). Aber die Maler entfernten sich immer mehr von dem delftischen Stil, indem sie ihre eigenen Werke oder Pausen benutzten. Schon um 1708 hat dieser berlinische Stil die ältere Chinesenmalerei abgelöst; die Fayencemaler Christoph Reichert und Ludwig Ruppert kommen in erster Linie als dessen Vertreter in Betracht. Eine der stattlichsten Wolbeerfayencen aus der Zeit um 1715 ist die 56 cm breite Bowle der Abb. 1, auf deren weiter Fläche eine Teeszene und ein Tanzbild nach Delfter Vorbildern, die man beide häufiger auf Wolbeerschen Vasen findet, Platz gefunden hat.

Neben diesen Blaufayencen treten dann aber die in den Scharffeuerfarben Blau,

Abb. 3.

Schloßmuseum, Berlin.

Abb. 1. Hoppeſteinkruke mit Dorotheenthaler Deckel.
Halle a. S., Muſeum für Kunſt und Kunſtgewerbe.

Abb. 2. Mittelbild und Marke einer Fayenceſchüſſel mit Urbino-Grotesken.
Hamburg, Muſeum für Kunſt und Gewerbe.

Zu der Buchbeſprechung: „Old Dutch Pottery and Tiles by Elisabeth Neurdenburg".

Grün, Gelb und Rot (oft blaß oder braun gebrannt) gemalten gerippten Vasen, die Gerhard Wolbeer als erster in Deutschland nach delftischem Muster anfertigte, und zwar so gut, daß sie früher oft mit Delfter Fayencen verwechselt werden konnten. Das Manganviolett fehlt also. Die Verzierung beschränkte sich dabei auf Vögel zwischen Sträuchern mit Chrysanthemen und Päonienblüten und auf Behangmuster auf den Rändern und Schultern. Vgl. z. B. Cicerone 1912, S. 918, Abb. 7, Abb. 8 (Mitte), S. 919, Abb. 9 (Mitte und links), S. 920, Abb. 11. Die Form der Vasen ist, wie in Delft zur Zeit des Barocks, durchweg eine runde.

Anders bei Funcke. Wenn auch in der Form und der Malerei das Delfter Vorbild, insbesondere in der Frühzeit, nicht zu verkennen ist, so ist hier im großen und ganzen doch Selbständigeres geschaffen worden. Die Form der Vasen ist meistens eine achtkantige, Rippung kommt selten vor, die Malerei, bei der nicht so sehr die blaue Farbe überwiegt, ist eine feinere, saftigere, exaktere, die Chinesenszenen kommen seltener, deutsche Barockmotive dagegen oft vor; die Schultern und die Füße der Vasen ziert häufig ein charakteristisches Behangmuster. Ein schönes Beispiel bietet die in Blau, Grün, Gelb und Manganviolett auf orangegelbem Grunde gemalte Vase der Abb. 2.

Eine besondere Spezialität bildet in der Funckeschen Werkstatt die sogenannte Fondsmalerei, insbesondere bei Vasen und Krügen, vielfach geschmückt mit barocken Schnittblumen. Ein Beispiel aus der Zeit um 1725 bietet die Abb. 3, deren Vasen auf türkisblauem Grund in Manganviolett ausgesparte Malerei tragen. Vgl. z. B. ferner Cicerone 1912, S. 922, Abb. 16; S. 926/27, Abb. 22, 23; 1914, S. 581, Abb. 8; S. 584, Abb. 11

Nach v. Falke aber hat Funcke nicht nur die Fondmalerei mit Scharffeuerfarben als eine neue Dekorationsart in die deutsche Fayencekunst eingeführt, sondern auch die eigentümliche Spritztechnik, mit der die häufigsten Grundfarben, Manganviolett und Blau, auf die ungebrannte, noch saugende Glasur aufgetragen worden sind. Sie wurde insbesondere bei Krügen angewandt und dann von fast allen deutschen Fabriken übernommen.

Die späteren Fabriken, auch die Potsdamer, haben dann zumeist Vorbilder der beiden älteren Fabriken benutzt. Das Haupterzeugnis der Menicusschen Werkstatt waren mehrfarbige Maßkrüge, darunter ein neuer Typus, der sogenannte Pilasterkrug.

Zum Schluß möchte ich noch eins hervorheben. Ich habe bereits früher[1] darauf hingewiesen, daß sowohl in Form wie Malerei Zerbster Fayencen oft schwer von den jetzt der Wolbeerschen Fabrik zuzuweisenden Vasen zu unterscheiden sind. Das klärte sich nunmehr dadurch auf, daß, wie v. Falke schreibt, die Unternehmer der 1721 gegründeten Zerbster Fabrik sich Vasenhohlformen aus Berlin besorgten und so jahrelang getreue Nachahmungen der Berliner, insbesondere der Funckeschen Fayencen angefertigt haben. In manchen Einzelheiten haben sie dann häufig die Vorbilder nicht verstanden. Hierhin gehören wahrscheinlich z. B. die beiden Vasen der Abb. 13, Cicerone 1912, S. 921.

* * *

Das vorzügliche Buch v. Falke's, durch das er unsere Fayencewissenschaft außerordentlich bereichert hat, ist vortrefflich vom Verlag ausgestattet. Nur wäre zu wünschen gewesen, daß die zahlreichen Abbildungen auf den Lichtdrucktafeln manchmal etwas schärfer hervortreten würden.

[1] Deutsche Fayencen, S. 182.

Bemerkungen zu Emil Heusers „Porzellan von Straßburg und Frankenthal im 18. Jahrhundert“[1]

Von ERNST POLACZEK

Der reich ausgestattete Folioband vermeidet es mit Recht und Absicht, sich als Geschichte der im Titel genannten Porzellanmanufakturen zu bezeichnen. In lediglich chronologischer Reihung bietet er eine Folge von größeren und kleineren, auf Aktenstudien und Sammlererfahrung aufgebauten Untersuchungen, aus denen dem Leser, sofern er das in den beiden Bänden von Fr. H. Hofmanns „Frankenthaler Porzellan“ dargebotene Material hinzuzieht, der Gesamtablauf und die Gesamtleistung der Frankenthaler Fabrik und ihre Straßburger Vorgeschichte deutlich werden kann.

Frankenthal verdankt seine Gründung bekanntlich dem Straßburger Fayencefabrikanten Paul Hannong, der schon von 1751 bis 1754 in Straßburg echtes Porzellan gemacht hatte, dann aber zur Löschung seiner Öfen gezwungen worden war. Die Hauptfrage ist nun: Was hat er in Straßburg bis 1755, und was hat er unmittelbar darauf in Frankenthal geschaffen? Da die Arbeiter, die Modelle und die Masse hier und dort die gleichen gewesen, wird die Unterscheidung schwer sein. Die Antwort, die ich selbst im Cicerone III, S. 387 gegeben, kann ich nur zum Teil aufrecht erhalten. Die mit der Blaumarke PH in Ligatur zwischen zwei Punkten bezeichneten Geschirre können nicht der Jahrhundertmitte angehören, sondern sie sind, wie aus ihrem Formcharakter hervorgeht, ganz am Ende der Fabrikation, etwa um 1780 unter Peter Anton Hannong in Hagenau entstanden. Wesentlich anders verhält es sich mit den figürlichen Porzellanen. Es gibt bekanntlich Stücke, die mit dem eingepreßten PH, dann solche, die mit PH und dem blauen Rautenschild, endlich solche, die mit PH und dem pfälzischen Löwen bezeichnet sind. Die Stücke der beiden letzten Arten sind für Frankenthal sicher, natürlich nur, was die Ausformung oder, ganz genau angesehen, nur was die farbige Staffierung und den letzten Brand betrifft. Die Modelle selbst können älter, d. h. aus Straßburg mitgebracht sein. Die mit PH allein bezeichneten Stücke haben natürlich eine stärkere Anwartschaft auf Straßburger Herkunft. Aber man darf sich keineswegs vorstellen, daß mit dem Augenblick des Beginns der Frankenthaler Fabrikation auch sofort eine auf den Entstehungsort hinweisende Marke eingeführt und konsequent angewandt worden sei. Auch Heuser glaubt dies nicht; er folgt vielmehr der schon früher von mir ausgesprochenen Meinung, daß der Frankenthaler Blindstempel PH mit dem Straßburger identisch sei. Aber er glaubt ein anderes Unterscheidungsmittel gefunden zu haben: Die Sockelform. Grassockel = Straßburg, Rocail-Sockel = Frankenthal. Im großen Ganzen ist diese Unterscheidung natürlich zutreffend. Man darf es sich nur nicht so vorstellen, als ob Paul Hannong mit dem Tage der Übersiedlung nach Frankenthal den Grassockel grundsätzlich aufgegeben und den Rocail-Sockel grundsätzlich eingeführt habe. Tatsächlich aber gibt es nur ganz wenige Figuren mit dem primitiven Grassockel und einer der beiden frühen Frankenthaler Marken. Die Grassockelfiguren sind regelmäßig ganz ohne Fabrikmarke oder sie haben nur das eingepreßte PH, so daß ihre Entstehung in Straßburg mindestens sehr möglich ist. Daß so viele dieser primitiven Stücke (z. B. die des Münchner Residenzmuseums) aus bayrischen d. h. wohl ursprünglich aus kurpfälzischen Schlössern stammen, wäre dann so zu erklären, daß sie fertig oder mindestens als Rauhgut nach Frankenthal mitgebracht worden sind. „Paul Hannong muß dergleichen, als er sich um die Konzession um Frankenthal bewarb, dem Kurfürsten als Probe seiner Kunst vorgelegt haben“, so hatte ich es bereits im Cicerone II, S. 390 formuliert. Was im Kunsthandel als frühestes Frankenthal gilt, wird also in Zukunft wohl richtiger als Straßburg zu bezeichnen sein.

Es wäre nun kunstgeschichtlich wichtig gewesen, nachdrücklicher, als es durch Heuser geschehen ist, den Zusammenhang des frühen Frankenthaler Porzellans nicht nur mit dem Straßburger Porzellan, sondern auch mit der Straßburger Fayence zu betonen. Formen und Farben stammen daher. Aus den gleichen Matrizen wie ehedem Fayencegeschirre und -Figuren wurden nun Porzellangeschirre und -Figuren geformt[2]. Sie sehen in der Porzellanausformung etwas weniger derb aus, weil Porzellanerde eben ein bildsamerer Stoff ist, sie sind etwas kleiner, weil die Por-

[1] Porzellan von Straßburg und Frankenthal im 18 Jahrhundert. Von Emil Heuser. Mit farbigem Titelbild, 272 Abb. im Text und einer Markentafel. Druck und Verlag Pfälzische Verlagsanstalt Carl Liesenberg, Neustadt a. d Hardt 1922.

[2] Die mit dem Viertelschild bezeichnete Butterdose wie die Goldkanne des Münchner Nationalmuseums sind in Fayenceausformungen erhalten, ebenso aber zahlreiche Figuren und Gruppen, so z. B. die Schäferin bei Jean Wurz, die Weltteile, die Jäger mit den zur Jagd gehörenden Tieren, die Bauernmusikanten, Affen u. a. Belege im Kunstgewerbemuseum in Straßburg, im Schloßmuseum Berlin, in Potsdam, Krefeld.

zellanmasse im Brande stärker schwindet, aber die Herkunft aus der gleichen Matrize ist nicht zweifelhaft. Alle diese frühen Stücke, mögen sie nun in Straßburg oder in Frankenthal zur Welt gekommen sein, haben in der Farbe eine primitive Kraft und Derbheit, die der jüngeren Produktion gänzlich fehlt. In Form und Farbe ist ihnen mit der Regencekunst, die in Straßburg schon um 1740 triumphiert hatte, nichts gemein. Aber auch mit Meißner Porzellan der Frühzeit halten sie künstlerisch, vom Technischen ganz abgesehen, keinen Vergleich aus. Ihre Vorfahren sind vielleicht in Holland zu suchen.

Ebenso gewiß wie dies Zurückgebliebensein in den Anfangsjahren ist es aber, daß schon sehr bald eine entscheidende Wendung zum Leichten, Eleganten, Schmiegsamen eintritt. Der Schritt vom Barock zum Rokoko wird getan. Wem gebührt das Verdienst? Dem älteren, schon 1757 gestorbenen Sohne Paul Hannongs, Karl oder dessen jüngerem Bruder Josef? Wir haben keinerlei Hinweise auf eine unmittelbare künstlerische Betätigung dieser beiden Hannongs[1]. Es bleiben als entscheidende künstlerische Kräfte die Modellmeister übrig; deren Bestimmung und Begrenzung wäre kunstgeschichtlich viel wichtiger als die vielfach überschätzte Markenforschung. Hofmann hat hier den Weg gewiesen, ohne allerdings die erwünschten urkundlichen Belege anzuführen; auch Heuser begnügt sich mit allgemeinen Hinweisen. Der erste Modellmeister war Johann Lanz, 1756 zuerst genannt, aber auch 1761 noch als Bildhauer tätig; der zweite wahrscheinlich Johann Friedrich Lück, nach Hofmann 1757 bis 1764 in Frankenthal nachweisbar; hierzu tritt vielleicht noch Karl Gottlieb Lück, der 1760 als „kunstreicher Poussierer" genannt wird. Es sind also in der Hannongperiode gleichzeitig drei oder, wenn man K. G. Lück zunächst nur eine untergeordnete Tätigkeit beimißt, mindestens zwei Modellmeister nebeneinander tätig gewesen, Johann Lanz und ein zweiter, von Hofmann als J. F. Lück bezeichneter Künstler[2]. Lanz' Tätigkeit für Frankenthal läßt sich nun ziemlich leicht umgrenzen, soweit sie sich an seine übrigens auch nicht aktenmäßig nachgewiesene Tätigkeit als Fayencemodelleur anschließt[3]. Er hat die obengenannten, sowohl in Fayence- wie in Porzellanausformungen erhaltenen Modelle geschaffen. Aber was hat er — bis 1761! — in Frankenthal Neues geleistet? Gewiß hat er die in Straßburg begonnenen Serien vervollständigt, und Hofmann dürfte in den Zuweisungen, die er auf den Deckblättern seiner Tafelbände gibt, im allgemeinen das Richtige treffen. Etwas absolut Zwingendes zu sagen, ist wohl unmöglich, da an der definitiven Erscheinung einer Porzellanfigur doch auch der „Poussierer" und der Maler mitwirken. Wie leicht konnte der Poussierer einen Lanzschen Dickkopf elegant machen! Wie sehr konnte ein Staffierer durch Anwendung heller leichter Farben eine barock modellierte Figur dem Rokoko nähern! Die „Toilette der Venus", die Hofmann und Heuser dem Lanz zuschreiben, ruft jedenfalls einen ganz anderen Gesamteindruck hervor als die älteren Arbeiten des genannten Modellmeisters. Es ist nicht nur die hoch und reich aufgebaute Rocail-Laube des Münchner Exemplars, sondern vor allem die Geschlossenheit und Flüssigkeit der Komposition, die das Werk von den unbeholfen und steif gestellten Arbeiten des Lanz sehr zu seinem Vorteil unterscheidet: die Bemalung mit hellen heiteren Farben hat dann vollends den Gesamteindruck rokokomäßig verändert. Mir scheint gerade diese Gruppe mehr auf J. F. Lück hinzuweisen, in dessen Götterserie die nächsten Analogien zu finden sind. Dieser J. F. Lück ist als der Hauptmodelleur der Zeit Josef Hannongs anzusehen; von ihm rühren die meisten mit dem Löwen und dem Monogramm J. A. H. bezeichneten Stücke her. Neben ihm wäre nach Hofmanns und Heusers Vermutung noch der andere Lück als Modelleur tätig gewesen; 1760 wird er als „künstlicher Poussierer" genannt, was man, die eigentliche Bedeutung des Wortes steigernd, mit Modellierer übersetzt hat; 1762—1766 war Linck Modellmeister, und nach dessen Ausscheiden wurde K. G. Lück sein Nachfolger. Danach wäre es denkbar, daß er neben den oben genannten Modellmeistern und, unter dem Direktor Bergdoll, auch neben Linck verwendet worden ist. An irgend einer Stelle hätte nun von Heuser gesagt werden müssen, welches nun die Ausgangspunkte für die Beurteilung und Begrenzung von K. G. Lücks Tätigkeit sind. Des Hofbildhauers Linck Leistungen sind unschwer erkennbar. Um Karl Gottlieb Lücks Tätigkeit festzulegen, muß man ein subtrahierendes Verfahren anwenden. Seine Werke sind unter den nicht von Linck modellierten und, da die Bezeichnung mit Jahreszahlen erst 1770 einsetzt, unter den nicht mit Jahreszahlen bezeichneten Stücken der Direktionszeit Bergdoll, weiter unter den mit Jahreszahlen bis 75 kenntlich gemachten Stücken der

[1] Die ausführlich I. A. Hannong 1761 signierte Figur einer Leierspielerin im Münchner Nationalmuseum kann — nach den Ausführungen Heusers — als künstlerische Schöpfung des Fabrikanten nicht gelten. Wäre der ruhmredige I. A. Hannong Künstler gewesen, so hätte er sich gewiß in einem seiner vielen Schriftsätze dieser Eigenschaft gerühmt.

[2] Johann Lanz wird 1756 in einem Frankenthaler Kirchenbuch genannt, 1759 wird ein Wilhelm Lauz erwähnt. Daraus scheint dann ein Johann Wilhelm Lanz entstanden zu sein.

[3] Seit der Niederschrift dieser Besprechung hat Haug in seinem Werke: Faïences et porcelaines de Strasbourg (1922) S. 40, Johann Wilhelm Lanz für das Jahr 1753 in Straßburg nachgewiesen. Dadurch ist der künstlerische Zusammenhang zwischen Straßburg und Frankenthal auf urkundliche Grundlage gestellt.

Direktionszeit Feylner zu suchen. Das wären vor allem Gruppen wie „Die gute Mutter“ und ihr Gegenstück, die Kesselflicker, Buchbinder, die spanischen Musikanten usw. Von hier aus betrachtet, erweist sich auch die gegen Hofmann gekehrte Meinung Heusers, daß die große Gruppe der Reiterschlacht im Münchner Nationalmuseum nicht von K. G. Lück herrühre, als zutreffend; noch weniger freilich von Lanz, der über das Nebeneinanderstellen von Figuren zu einer wirklichen kompositionellen Bindung von 7 Berittenen, wie sie hier geleistet ist, nie vorgeschritten ist. Hier liegt offenbar ein Kupferstich (etwa Rugendas?) zugrunde.

Wie die Persönlichkeit Lincks, sondert sich auch die künstlerische Leistung Melchiors mit voller Deutlichkeit ab. Man würde sie aber eher schmälern als steigern, wenn man ihm — woran übrigens auch Heuser nicht denkt — sämtliche der in Negativformen in Frankenthal aufgefundenen Bildnisreliefs zuschreiben würde. Sie sind nach neuen Ausformungen abgebildet. Die meisten sind zu trocken und schwunglos für Melchior. Aber auch sein Schüler Ohmacht kann für die Mehrzahl von ihnen nicht verantwortlich gemacht werden.

In einer ganzen Reihe kleiner Aufsätze werden wirtschaftliche, technische und Markenfragen ausgiebig erörtert — kurz, wertvolles Material für eine straff nach einfachen und einheitlichen Gesichtspunkten aufzubauende Geschichte der Manufaktur dargeboten. In einem eignen Kapitel wird dann schließlich das Schicksal der Straßburger und Frankenthaler Formen bis in unsere Tage verfolgt.

Dem Verfasser des Buches gebührt Dank dafür, daß er seine längst vergriffenen Frankenthaler Einzelstudien mit neueren zusammen den vielen Freunden des Frankenthaler Porzellans wieder zugänglich gemacht hat. Er hat manchen Irrtum berichtigt und der Forschung durch seine scharf, aber leider etwas schwer gedruckten Abbildungen manches neue Material zugeführt. Aber es darf andererseits nicht verschwiegen werden, daß es sehr nützlich gewesen wäre, wenn nun endlich einmal die Geschichte der Frankenthaler Manufaktur auf nachprüfbare urkundliche Grundlagen gestellt und statt lose aneinandergereihter Einzeluntersuchungen eben eine wirkliche Geschichte geboten worden wäre. Trotz der verdienstvollen Arbeit Heusers bleibt also der dritte Band des Hofmannschen Werkes noch immer zu wünschen.

Zur Geschichte der Kieler Fayencen

Von MAX SAUERLANDT

In dem ersten Jahrgang der neuen Zeitschrift „Nordelbingen“ (Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck, herausgegeben von W. H. Dammann, Flensburg und H. Schmidt-Kiel) bringt K. Hüseler-Hamburg einen Artikel: „Die Kieler Fayence-Manufakturen“, dessen wesentlicher Inhalt hier, da er an etwas abgelegener Stelle erschienen ist, kurz wiedergegeben sei. Neu ist zunächst die Feststellung, daß in Kiel während der drei Jahrzehnte von 1758 bis 1788 nicht eine, sondern vier Fayence-Manufakturen nacheinander bestanden haben. Von den Erzeugnissen der beiden ersten (Fabrik des Peter Graf 1758 und des Friedrich Nissen 1759—1760) ist nichts erhalten, dagegen fand sich im Magazin des Kieler Thaulow-Museums aus der dritten Manufaktur (betrieben von Johann Tobias Kleffel 1762/63) eine mit vollem Namen signierte Terrine. Zur Geschichte der vierten Manufaktur, der die bekannten Kieler Fayencen angehören, werden die folgenden neuen, durch Urkunden belegten Feststellungen gemacht: gegründet wird das Unternehmen 1763 im Auftrage der großfürstlichen Regierung durch Tännich, der bis Anfang 1766 alleiniger Leiter war und erst von Ende 1766 an einen geschäftlichen Leiter neben sich erhält. Von 1766—1775 ist die Fabrik im Besitz einer Aktien-Gesellschaft (nicht, wie man bisher glaubte, Eigentum zweier Kaufleute aus Hamburg) und endlich von 1775—1788 im Besitze des Kanzleirates D. G. Kannegießer. Neue Angaben finden sich ferner zu der Buchwald-Leihamer-Frage. Das gemeinsame Wandern der beiden Künstler erklärt sich aus ihrer Verwandtschaft: Leihamer war Buchwalds Schwiegersohn. Beide kamen 1768 nach Kiel und haben dort bis 1771 gearbeitet, nicht nur bis 1769, wie Stöhr schreibt, dem der am 20. Februar 1769 genannte Richardi als Direktor galt, während er tatsächlich nur geschäftlicher Leiter war. Nebenbei sei noch erwähnt, daß wir hier auch den Vater Leihamers, Johann Leihamer (aus Amsterdam) kennen lernen. — Auf Grund von Kirchenbucheintragungen, Polizei- und Gerichtsprotokollen sind für die vierte Manufaktur 29 Arbeiter und Künstler urkundlich belegt; gleichzeitig kommt der Verfasser mit Hilfe dieses neuen Materials zur Identifizierung einer Reihe von bisher unauflösbaren Malersignaturen, deren Kenntnis für Besitzer von Kieler Fayencen schon deshalb von Interesse ist, weil dadurch eine genauere zeitliche Begrenzung der einzelnen Stücke ermöglicht wird.

Neue Literatur zur Keramik

Old Dutch Pottery and Tills by Elisabeth Neurdenburg[1]

Von MAX SAUERLANDT | Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Eine ſeltſame Erſcheinung: es gibt freilich zahlreiche in holländiſchen Zeitſchriften und Muſeums-Publikationen verſtreute Einzelunterſuchungen, bis zum heutigen Tage[1] aber — von der vortrefflichen, gleichfalls von Frl. Dr. Eliſabeth Neurdenburg verfaßten Einleitung zu dem 1920 ſchon in 2. Auflage erſchienenen Katalog Oud Aartewerk der keramiſchen Abteilung des Reijksmuſeums in Amſterdam abgeſehen — noch keine zuſammenfaſſende Darſtellung der holländiſchen Keramik, insbeſondere der Delfter Fayencen in holländiſcher Sprache.

Es iſt bezeichnend für den Weltruf des „alten Delft", das die einzige frühere Behandlung des Themas — Henry Havards Céramique hollandaiſe, hiſtoire des fayences de Delft. Amſterdam 1909[2] — in franzöſiſcher, daß die vorliegende ausgezeichnete Darſtellung durch die beſte holländiſche Kennerin von dem Leiter des Department of ceramics des Victoria and Albert Muſeums in London, Bernard Rackham, überſetzt und durch ein wertvolles Kapitel erweitert in engliſcher Sprache erſcheint.

Wie Havard beſchränkt ſich Frl. Dr. Neurdenburg nicht auf die Behandlung der Delfter Fayencen, ſie zieht vielmehr in weiteſtem Umfange auch die vordelftiſche Frühzeit der holländiſchen Keramik, vor allem die in ihrer Aufteilung auf die verſchiedenen nordniederländiſchen Produktionszentren noch problematiſchen, nur auf der Schauſeite mit bemalter Zinn-, auf der Rückſeite mit Bleiglaſur verſehenen Halbfayencen, die unter italieniſchem Einfluß ſtehenden Majoliken des 16. und 17. Jahrhunderts, die Flieſen (Rotterdam), ja auch das ſpäte rote Steinzeug des Jacobus de Caluwe und des Ary de Milde mit in den Kreis ihrer Betrachtung und leitet das Ganze durch eine Schilderung des Fabrikationsprozeſſes ein.

Von beſonderer Bedeutung iſt die kritiſche Auseinanderſetzung mit Havard, deſſen ſcheinbar ſo zuverläſſige Deutung der zahlreichen Malerſignaturen auf beſtimmte in den Akten genannte Delfter Fayenciers in ihrer ganzen Problematik aufgewieſen werden. Havard war unkritiſch zu Werke gegangen: es fehlen bei ſeiner Auflöſung der Namenchiffern die unerläßlichen kritiſchen Unterſcheidungen zwiſchen Malern, Fabrikanten und oftmals nur als Unternehmer oder Aktionäre an den zahlreichen Betrieben beteiligten Fabrikbeſitzern, und ebenſo hat er oftmals ſeine Markendeutungen ausgeſprochen, ohne die chronologiſche Unſtimmigkeit zwiſchen den markierten Fayencen und dem Aktenvorkommen der Namen zu berückſichtigen. Aus der neuen Darſtellung Fräulein Dr. Neurdenburgs geht nur mit Sicherheit hervor, daß die ſcheinbar ſo unanfechtbaren, mit einem großen wiſſenſchaftlichen Apparat vorgetragenen Markenbeſtimmungen Havards im höchſten Grad problematiſch, ja in vielen Fällen durchaus falſch ſind, daß wir uns heute noch in weitem Umfange mit einem Nichtwiſſen beſcheiden müſſen und daß wahrſcheinlich auch nach dem Erſcheinen der großen, ſeit Jahren vorbereiteten Aktenpublikation von Dr. H. E. van Geldern im Haag noch große Lücken der Kenntnis beſtehen bleiben werden.

Das ſehr überſichtlich disponierte und klar geſchriebene Werk iſt mit acht farbigen und 104 ſchwarzen Abbildungen glänzend ausgeſtattet. Zu bedauern bleibt, daß von dieſen Abbildungen mehr als dreißig Beſitzſtücke des Reijksmuſeums wiedergeben, die bereits in dem eingangs erwähnten Handbuch Oud Aardwerk abgebildet ſind und daß die deutſchen Sammlungen, die beſonders reich an vortrefflichem Delft ſind, nicht in größerem Maße Berückſichtigung gefunden haben. Abgebildet iſt nur die herrliche Hoppeſtein-Kruke des Berliner Schloßmuſeums, erwähnt werden außerdem nur noch eine Hoppeſtein-Vaſe des Muſeums für Kunſt und Kunſtgewerbe in Halle und die aus einem Altonaer Hauſe in das hamburgiſche Muſeum für Kunſt und Gewerbe gelangten Flieſenbilder mit der Darſtellung der fünf Sinne nach Vorlagen Amiconis von Jan Aalmis in Rotterdam, 1764. Dafür ſind die engliſchen, franzöſiſchen und belgiſchen Sammlungen mit glänzenden, z. T. hier zum erſten Male abgebildeten Stücken vertreten[2].

[1] Translated with annotations by Bernard Rackham. London, Benn Brothers Ld., 1925.

[2] Bei der Beſprechung dieſer Wandverkachelung iſt ein Mißverſtändnis zu berichtigen. Die Flieſenbilder ſtammen nicht aus einem Hamburger Hauſe, ſondern aus dem damals im Jahre 1720 erbauten, im Beſitz der Familie van der Smiſſen befindlichen Hauſe Elbſtraße in Altona, das im Jahre 1764 von Gisbert van der Smiſſen bewohnt wurde. Ein urkund-

Merkwürdigerweise hat Frl. Dr. Neurdenburg bei der Behandlung der unter italienischem Einfluß stehenden Frühzeit keine Stellung zu der Zuteilung der signierten „Urbino-Delft"-Gruppe genommen. Freilich liegt die Sache in diesem Falle schwierig, weil holländische Scherbenfunde hier nicht zur Verfügung stehen, doch gibt es Stücke, so z. B. eine große Schüssel mit der Darstellung von Tobias mit dem Engel im hamburgischen Museum, deren figürliche Zeichnung doch wohl nur einer holländischen Hand zugetraut werden kann[1].

In einem abschließenden Kapitel entwirft Bernard Rackham in großen Umrissen ein Bild von der Stellung der holländischen Fayencen innerhalb der Geschichte der europäischen Keramik: in der Tat sind ja die englischen ebenso wie die mittel- und norddeutschen Fayencen, die ihrerseits wieder den stärksten Einfluß auf die dänischen und skandinavischen Manufakturen ausgeübt haben, zum großen Teil unmittelbar oder mittelbar auf die holländische Fayencekunst zurückzuführen. Diesem einen großen in sich zusammenhängenden nordeuropäischen Fayence-Gebiet gegenüber steht aber doch Frankreich, nicht nur mit seinen südlichen Manufakturen, sondern auch mit der ausgebreiteten Produktion von Rouen unabhängig gegenüber und von diesem zweiten Zentrum der nordeuropäischen Fayencekunst geht nun ein von dem delftischen Einfluß unabhängiger breiter Strom der Anregung nach Süddeutschland. Es ist von höchstem Interesse, zu verfolgen, wie in einzelnen thüringischen Manufakturen diese beiden ursprünglich getrennten Einflußströme aufeinandertreffen, sich mischen und bis zu einem gewissen Grade zu etwas ganz Neuem ausgleichen. Auch in diesem größeren Zusammenhang betrachtet, gewinnen die seltsamerweise von allen deutschen Fayencen am spätesten erforschten und darum auch vergleichsweise noch am wenigsten bekannten thüringischen Fayencen besondere Bedeutung.

licher Beleg über die Bestellung der Fliesenbilder ist nicht vorhanden. Ihre Beschaffung für Gisbert van der Smissen wird aber so gut wie sicher dadurch, daß dessen einziger Sohn von 1759 in Rotterdam in der Kaufmannslehre war und eben im Jahre 1764 von dort nach Hamburg zurückkehrte. Ferner stellen die Fliesenbilder nicht die freien Künste (Astronomie, Musik, Skulptur), sondern die fünf Sinne nach der Radierungsfolge von Amiconi dar.

Auf der Taf. 1 S. 1092 findet sich eine Abbildung der oben erwähnten Kruke der Hoppestein-Werkstatt im Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle a. S.

[1] Vgl. die Abbildung des Mittelbildes dieser Schüssel auf der Tafel S. 1092.

Marke der Hoppestein-kruke in Halle a. S.

Marke des Deckels der Hoppesteinkruke in Halle a. S.

Faenza, Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. Anno X. Luglio—Dicembre 1922.

Der Abschluß des 10. Jahrganges der 1913 von Dr. Gaetano Ballardini, dem Direktor der keramischen Fachschule und Ispettore onorario dei monumenti e scavi in Faenza begründeten und seitdem mit großem Erfolge und immer gleichem Enthusiasmus geleiteten Zeitschrift gibt willkommenen Anlaß, unsere Leser nachdrücklich auf diese auch in Format und Ausstattung sehr sympathisch wirkende, in Vierteljahrsheften veröffentlichte Sammlung keramischer Studien hinzuweisen.

Während sich gerade die italienische kunsthistorische Fachliteratur früher nicht immer ganz frei von lokalpatriotischen Hemmungen erwiesen hat, begrüßen wir in Gaetano Ballardini einen Mann, der von einem Stab gleichgesinnter Fachgenossen und Mitarbeiter unterstützt, mit weitem Blick das ganze Gebiet der keramischen Kunst überschaut.

Es ist selbstverständlich, daß dabei in einer Zeitschrift, die den Namen „Faenza" führt, die italienischen Majoliken und die Fayencen des islamisch-iberischen Kulturkreises mit ihren weiteren und weitesten Ausstrahlungen (bis nach Mexiko hin!), im Mittelpunkt des Interesses stehen.

Das vorliegende Doppelheft gibt einen guten Begriff von den Tendenzen der Zeitschrift. Peri de Ducati veröffentlicht ein attisches Doppelhenkelgefäß der geometrisierenden Verfallzeit des III. vorchristlichen Jahrhunderts, das mit der Sammlung Palagi in das Museo Civico nach Bologna gekommen ist. Es findet seine nächsten Verwandten unter den von Watzinger veröffentlichten Akropolisfunden. — Im Anschluß an eine Schilderung der Alhambra-Mosaiken von Luis Seco de Lucena kommt Gaetano Ballardini in einer Besprechung der signierten Alhambravasen zu dem Ergebnis, daß ein Teil dieser nur in wenigen Exemplaren erhaltenen Prachtgefäße des späteren 14. Jahrhunderts in Malaga, ein anderer in Granada entstanden sein wird. — Kulturhistorisch orientiert ist der Aufsatz Arturo Castiglionis über die Bedeutung der italienischen Trecento- und Quattrocentoapotheken für die Anfänge der italienischen Majolikakunst. (Sehr wünschenswert in diesem Zusammenhang wäre eine Sammlung und Deutung der zum großen Teil noch unerklärten Signete italienischer Apotheken des 15. und 16. Jahrhunderts, die sich auf italienischen Albarellen und Gußgefäßen finden!)

Gino Rosi und Umberto Richiello besprechen die in Viterbo erhaltenen Majoliken: eingemauerte Schüsseln von der Fassade von S. Maria della Carbonara, eine Wappenplatte des Giov. Batt. Almandiani, Fliesenfußböden in S. Maria della Verità und S. Maria della Peste. — Gaetano Ballardini endlich widmet zwei „historischen" Stücken italienischer Majolikakunst ausführliche Studien. Erstens dem köstlichen Fragment einer Coppa amatoria mit den quadrierten Impresen der „palma fiorita" der Manfredi von Faenza und der „sega" der Bentivoglio von Bologna, die er, ausführlich den tragischen Hintergrund der Zeitereignisse schildernd, auf die 1482 geschlossene Ehe Galeotto Manfredis mit Francesa, der Tochter Giovanni II. Bentivoglio, bezieht, und zweitens der früher schon im Juniheft 1922 des Burlington Magazine veröffentlichten Schüssel der Londoner Sammlung F. Leverton Harris, die mit ihrer Darstellung der Beladung eines Schiffes mit den Subsidienzahlungen der an der Liga von 1495 beteiligten Mächte in Gegenwart des Dogen Agostino Barbarigo einen historischen Moment erster Ordnung — den Einbruch Karls VIII. von Frankreich nach Italien — illustriert. Die Schüssel zeigt offenbar faentinische Faktur, trotzdem ist ihre Entstehung in Venedig aus äußeren Gründen wahrscheinlich. Zur Erklärung dieser auffallenden Tatsache zieht Ballardini ein früher schon von Malagola veröffentlichtes Aktenstück aus dem Archiv von S. Marco heran, laut dem im Jahre 1489, also nur 6 Jahre vor Entstehung der Schüssel Leverton Harris', ein Faentiner Töpfer Mathio de Alvise in Venedig für den Dogen Barbarigo gearbeitet hat. Möglicherweise stammt unsere Schüssel gleichfalls aus der Botteghа des Mathio de Alvise, der natürlich in Venedig nach seinen Faentiner Werkstattgewohnheiten weitergearbeitet hat.

Archivalische Notizen über Faentiner und urbinatische Töpfer in Florenz und eine technische Abhandlung von Mauricio Korach bilden den Beschluß des stattlichen Heftes.

Max Sauerlandt.

Chelsea Porcelain by William King. London. Benn Brothers Ld. 1922.

An englischen (und französischen) Handbüchern über die Geschichte der englischen Manufakturen ist kein Mangel, doch geben sie alle nur die wichtigsten Nachrichten in kurz gefaßter Darstellung. Viele einzelne Beobachtungen sind in den Zeitschriften zerstreut. Das vorliegende umfangreiche Buch, das sich auf die eine Manufaktur Chelsea und die anschließende Behandlung von Derby-Chelsea beschränkt, berücksichtigt das bekannte Material in großer Ausführlichkeit und zieht auch die Literatur über das deutsche Porzellan, vor allem über Meißen, heran. Das ist notwendig, weil Meißen mit seinen Servicedekoren, besonders aber mit seinen Figurenmodellen einen starken Einfluß auf die Erzeugnisse von Chelsea ausgeübt hat, der erst in der spätereren Zeit durch Einflüsse von Sèvres abgelöst wird.

Die 171 Tafelabbildungen, von denen sieben in Buntdruck den wechselnden Farbengeschmack der Chelsea-Porzellane gut illustrieren, bringen

alle wesentlichen Geschirrformen und einen großen Teil der Figurenmodelle zur Anschauung, überdies ist im Text sorgfältig auf daz Abbildungsmaterial anderer Veröffentlichungen verwiesen, in erster Linie natürlich auf die großen Kataloge der Britischen Museums von Hobson und der Schreiber-Collektion des Victoria and Albert Museums von Rackham.

Der Wiederabdruck des Verkaufsverzeichnisses vom Jahre 1755, nach dem in Privatbesitz befindlichen einzigen erhaltenen Abdruck, ist wertvoll durch die Beschreibung zahlreicher Geschirr- und Figuren-Modelle, die die Bestimmung unbezeichneter Porzellane ermöglichen und im Vergleich mit dem Katalog vom Jahre 1756 gelegentlich zur Datierung einzelner Modelle führen können.

Das englische Porzellan ist naturgemäß in Deutschland selten — die zahlreichen heimischen Manufakturen deckten den Bedarf — nur in Norddeutschland tauchten früher und tauchen heute noch gelegentlich Stücke aus altem Besitz auf, hier befindet sich denn auch die namhafteste deutsche Privatsammlung englischer Porzellane.

Die Würdigung der künstlerischen Reize des englischen Porzellans erfordern freilich eine eigene Einstellung: sie beruhen in weit höherem Maße, als es bei den deutschen Hartporzellanen der Fall ist, auf dem Schmelz und der prächtigen Leuchtkraft der, ähnlich wie bei den Weichporzellanen von Sèvres, ganz in die weiche Glasur eingeschmolzenen Farben und auf dem weichen Glanz der Masse. Nur wenn man das englische Porzellan als eine Gattung für sich betrachtet, wird man seinen eigentümlichen Vorzügen ganz gerecht werden können. Nur eine Gruppe englischer Porzellane hat wirklich internationale Geltung gewonnen: die Chelsea-Toy's: die reliefierten Dosen und Döschen für Schnupftabak und Schönheitspflästerchen, die Riechfläschchen und Nadeldosen, vor allem aber die kleinen Petschaftanhänger figürlicher Miniaturmodelle, die zum Raffiniertesten und Entzückendsten gehören, was je in Porzellan geformt worden ist. Max Sauerlandt.

Les faiences et porcelaines de Strasbourg par Hans Haug, conservateur aux musées de la ville de Strasbourg. Strasbourg, Compagnie alsacienne des arts photomécaniques A. & F. Kahn 1922.

Den zahlreichen, in den letzten Jahrzehnten veröffentlichten Einzeluntersuchungen zur Geschichte der elsässischen Keramik folgt nunmehr ein zusammenfassendes — leider ausschließlich französisches — Werk, das — neben mancher neuen Beobachtung — eine wohlgelungene Gesamtdarstellung unseres Wissens von dieser Materie bietet. 40 Tafeln in Kleinfolio sind mit einem 50 Seiten starken Textheft gleichen Formats in einer geschmackvoll ausgestatteten Mappe vereinigt.

Die Anordnung des Textes ist von meisterhafter Klarheit. Das erste Kapitel bietet eine kurze, aber durchweg auf dokumentarischer Grundlage aufgebaute Geschichte der Fabrikation, in der auch dem zweiten, im Titel nicht genannten Fabrikationsort — Hagenau — sein Recht wird. Im zweiten Kapitel „L'évolution des formes" wird zunächst die Formentwicklung mit der allgemeinen Stilentwicklung in Beziehung gesetzt. Dabei wird auch für die allgemeine Geschichte etwas gewonnen: Nicht vor 1765 scheint im französischen Straßburg der einheimische Geschmack („les pièces ... souvent assez germaniques de conception") im Sinne des Louis-XV.-Stils sich verändert zu haben. Dann wird auf Grund der Formenverzeichnisse von 1729 und 1771 und der tatsächlich vorhandenen Ausformungen die Entwicklung der einzelnen Gefäßformen, also z. B. von Tellern, Platten, Schüsseln usw., erläutert. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ergibt sich aus chronologischen Erwägungen, daß in der Herstellung der keramischen Prachtstücke, wie es die Wildschweinsköpfe, Truthähne, Fasane u. dgl. sind, die Höchster Fabrik nicht die Kopistin, sondern Vorbild und Vorgängerin der Straßburger gewesen ist. Die Löwenfincks, die aus Meißen nach Höchst und von dort ins Elsaß gekommen sind, dürften hierbei eine Rolle gespielt haben. Dann aber wird von Haug für die bislang nur auf stilistischen Beobachtungen ruhende Vermutung, daß der erste Modelleur der Frankenthaler Fabrik, Johann Wilhelm Lanz, schon vorher in Straßburg tätig gewesen, ein urkundliches Zeugnis beigebracht, durch das die Annahme, daß er der Urheber der frühen Straßburger Fayencefiguren, der Jäger, Weltteile, Chinesen u. a. ist, zur Gewißheit wird. Ob er auch die großen naturalistischen Pastetenterrinen nach dem Muster von Höchst modelliert hat, bleibt hingegen zweifelhaft.

Die Betrachtung der Formenentwicklung wird ähnlich wie für die Fayence auch für das Porzellan durchgeführt. Daß Paul Hannong, ehe er nach Frankenthal übersiedelte, in Straßburg bereits Hartporzellan gemacht hat, ist gewiß, wenn sich auch Geschirrstücke dieser Periode bisher nicht haben nachweisen lassen. Die figürliche Produktion dieser Zeit ist in den Sammlungen noch als „frühes Frankenthal" aufgestellt; es sind die derben, nur mit der eingestempelten oder eingekratzten PH-Marke bezeichneten Figuren, um deren Lokalisierung in Straßburg sich Emil Heuser bemüht hat[1]. Haug hat bereits im Texte die Ergebnisse dieses Buches verwertet, sonderbarerweise, ohne daß in den Tafeln die gehörige Konsequenz daraus gezogen wäre: Statt eines Dutzends Figuren oder Gruppen ist ein einziges Stück abgebildet! Hingegen ist die von Heuser zu Unrecht vernachlässigte zweite

[1] Emil Heuser, Porzellan von Straßburg und Frankenthal im 18. Jahrhundert. Neustadt a. H. 1922; s. oben S. 1094ff

Periode der Straßburger Porzellanfabrikation unter Josef Hannong (seit 1774) zum erstenmal ausführlich in ihren Tugenden und Schwächen dargestellt und die Abhängigkeit von Sèvres gebührend betont.

Die Entwicklung des Dekors, die im dritten Kapitel dargestellt ist, bietet, seit durch Brinckmann, Braun und den Referenten die Aufmerksamkeit auf die früheren Stadien der Straßburger Keramik gerichtet worden ist, nichts Problematisches. Dem blauen folgt der polychrome Ronendekor in Scharffeuerfarben, diesem der Scharffeuerdekor mit chinesischen Blumen und Insekten (wofür ich das 1662 erschienene Blumenbuch des Straßburger Goldschmieds Tobias Frankenberger als unzweifelhaftes Vorbild feststellen konnte), diesem der gleiche Dekor in Muffelfarben und schließlich der Dekor mit deutschen Blumen. Es liegt nahe, auch diesen Dekor von Meißen abzuleiten, wobei wiederum Höchst und die Löwenfincks als Zwischenglied gedient hätten. Josef Hannong gibt in einer Denkschrift von 1774 das Jahr 1748 als Zeitpunkt an, in dem diese Neuerung durch seinen Vater eingeführt worden sei, und Haug läßt sein Zeugnis gelten.

Das kurze Kapitel über die Marken, zu dem zwei vortrefflich ausgeführte Markentafeln gehören, gibt den heutigen Stand unseres Wissens. Erwünscht wäre bei den selteneren Markenformen ein Hinweis auf die Stücke, an denen sie sich befinden.

Das lexikalische Verzeichnis der Keramiker, Maler und Modelleure bringt im einzelnen manches Neue; es entlastet sehr zweckmäßigerweise den eigentlichen Text von den an sich unentbehrlichen biographischen Einzelheiten.[1]

Der illustrative Teil bedarf einer Verbesserung und Erweiterung. Vorzüglich sind die Textabbildungen, die auf zeichnerischer Grundlage beruhen; sie geben die charakteristischen Motive des Dekors deutlicher, als photographische Abbildungen es vermöchten. Nicht so einverstanden bin ich mit den 38 Lichtdrucktafeln, die mehr als 180 Gegenstände, überwiegend aus der Straßburger Sammlung enthalten, also im Durchschnitt 4—5 auf einer Seite. Das hat zur Folge, daß manches zu klein ausgefallen ist. Die Aufnahmen selbst sind großenteils sehr gut, die Ansichten so gewählt, daß viel gesehen werden kann. Nun ist zwar in dem sorgfältig gearbeiteten Verzeichnis der Abbildungen jeweils die Größe des Originals mitgeteilt, aber das ist nur eine unzureichende Entschädigung dafür, daß die Gegenstände nicht nur vielfach zu klein, sondern in ganz verschiedenem Maßstab reproduziert sind.

Weitaus am besten gelungen sind die Abbildungen der blauen Stücke; unzureichend die der Figuren. Die farbigen Tafeln, so erwünscht sie an sich sind, stehen ebenfalls technisch nicht auf der Höhe.

Wir wünschen dem verdienstvollen Werke eine zweite Auflage mit der doppelten Zahl guter Lichtdrucktafeln. **Polaczek.**

Dr. Otto Pelka, Alt-Meißen. Verlag von Schmidt & Günther. Leipzig 1923.

Das reich ausgestattete Buch in handlichem Format hat in seiner inneren Struktur enge Grenzen. Die Fachkreise werden aus ihm keinen Nutzen ziehen können, der Sammler braucht mehr, als hier geboten wird, er kann durch das Buch allenfalls orientiert werden, soweit er dieser Orientierung bedarf, dem Freunde des Meißner Porzellans erspart es ein mühevolles Vertiefen in die oft für ihn schwer zugängliche Fachliteratur. Der Text beschränkt sich auf ein flottes, leichtflüssig geschriebenes Referat dessen, was Zimmermann, Berling und andere an anderen Stellen geschrieben haben. Leider hat Pelka die wichtigste Neuerscheinung auf dem Gebiete des Meißner Porzellans, den interessanten Aufsatz von Georg Wilhelm Schulz „Neues über die Vorbilder der Chinesereien des Meißner Porzellans" in den Mitteilungen des Städtischen Kunstgewerbemuseums, Leipzig 1922, Seite 129 bis 140 übersehen. In dem Skizzenbuch, das sich im Besitz von Herrn Schulz befindet (ist es von Herold oder nicht?), hätte Pelka noch ein weiteres reiches Material gefunden, das Veranlassung genug gewesen wäre, hier über ein Referat bestehender Arbeiten hinauszugelangen. Da im übrigen die 16 Abbildungen (bei der Angabe von Preisen der Dresdner Doublettenauktion weiß man nicht, ob man die Höhe oder die Niedrigkeit der Kaufsumme bewundern soll!) sich im wesentlichen darauf beschränken, das wiederzugeben, was man an anderen Stellen schon abgebildet findet, bleibt nur übrig, die journalistische Leistung und die Ausstattung des Buches zu loben. A. R.-H.

Alex. Raymond: Alttürkische Keramik in Kleinasien und Konstantinopel. Mit einer Einleitung und erläuternden Beschreibungen von K. Wulzinger. Verlag von F. Bruckmann A.-G. München 1922.

Wenn in einem geographischen Werk, das allgemeinen Ruf genießt, von der kulturellen Entwicklung Kleinasiens gesagt wird, daß mit der Eroberung durch die osmanischen Türken der Verfall dieses Gebietes eingesetzt habe, so resultiert ein derartiges Urteil nur aus den kulturell nichtssagenden Berichten statistischer Ämter und zeigt deutlich den engen Gesichtskreis einer

[1] In einem Aufsatz in den Archives alsaciennes d'histoire de l'art 1922 S. 94 ff. erklärt Haug die Verwandtschaft zwischen Straßburg und Niederwellen, durch den Nachweis, daß der Blumenmaler Franz Michael Anstett abwechselnd da und dort tätig gewesen ist. Ähnlich ist die Beziehung zwischen Straßburg und Kiel begründet. Vgl. hierzu Konrad Hüseler, Die Kieler Fayence-Manufakturen in „Nordelbingen", Flensburg 1923, S. 77 f.

nur morphologisch und nationalökonomisch orientierten Länderkunde, die dringend einer Erweiterung bedarf durch eine von der Lehrkanzel Strzygowski bereits eingeleitete Bearbeitung einer Kunstgeographie. Verzichtet man darauf, lediglich mit den höchst anfechtbaren Maßstäben des nur zivilisatorischen Fortschritts die kulturelle Entwicklung Vorderasiens zu bewerten, so kann niemand an der welthistorischen Aufgabe vorbeisehen, die gerade die Türken nach dem Zerfall des alten Kalifenreiches zu erfüllen hatten, wieder eine kulturelle Bindung vom goldreichen Altaigebirge bis zum europäischen Kontinent herzustellen. E. Diez beginnt seine zwar knappe, aber erstaunlich inhaltsreiche Geschichte der Kunst der islamischen Völker in dem von F. Burger herausgegebenen Handbuch der Kunstwissenschaft mit dem lapidaren Satz: „In der Ausbreitung des Islam sind zwei historische Hauptabschnitte zu unterscheiden. Die arabische Bewegung von ungefähr 632—800 und die türkische Bewegung von ungefähr 1080—1480." Mit wenig Worten ist so das für die islamische Kultur hochbedeutsame Auftreten der Türken in die richtige welthistorische Perspektive gerückt. „Auf den Trümmern, die das türkische Schwert schuf, erwuchs etwas Neues, das keinem der besiegten Völker angehört." (Gurlitt.)

Einen hervorragenden Beitrag zu dieser berechtigten hohen Einschätzung osmanischer Kunst und Kultur liefert die neue Veröffentlichung über alttürkische Keramik, eine Glanzleistung, die sich dem dreibändigen Werke Gurlitts über die Baukunst Konstantinopels würdig und ergänzend anreiht. Nur durch die Herausgabe derartiger wissenschaftlich wie buchtechnisch hochstehender Spezialwerke wird der nur scheinbar vorhandene international-chaotische Charakter der islamischen Kultur, der farblose Begriff „sarazenische Kunst" seine phantastische Verschwommenheit verlieren und an seine Stelle ein klareres Bild mit den leuchtenden Lokalfarben der einzelnen islamischen Kunstzentren treten.

So zeigt auch das monumentale Werk von Raymond und Wulzinger die Osmanen auf dem Gebiete der Keramik keineswegs als Parasiten der riesigen kulturellen Hinterlassenschaft, die sie purch eine beispiellose Entschlossenheit in ihre Hände brachten. Im Gegenteil! Technik und Ornamentik der islamischen Fliesenkeramik bereicherten sie um ganz neue Wirkungen und Motive, wie sie ja auch in der Baukunst das byzantinische Schema keineswegs sklavisch übernahmen, sondern auf der traditionellen Grundlage eigener Vorformen zu neuen großartigen raumkünstlerischen Wirkungen steigerten, die der Kleinlichkeit byzantinischer Spätkunst durchaus überlegen waren.

Ein vorbildlicher, klar angeordneter Text macht dieses neue Tafelwerk besonders brauchbar. Hervorzuheben ist der Versuch, die Wahl der technischen Mittel als Ausdruck eines bestimmten religiösen Wollens zu deuten. So werden metaphysische Hintergründe aufgedeckt und die unumgänglich notwendige Erörterung technischer und historischer Gegebenheiten wird in eine höhere Sphäre verlegt. Ob freilich die Wahl der technischen Mittel, in diesem Falle in letzter Steigerung die Bevorzugung und ausschließliche Verwendung der sog. Halbfayence (Fayence siliceuse, Silicious glazed pottery) einzig und allein von der religiösen Grundstimmung abhängig war und nicht auch lokale geologische Verhältnisse in der Verwendung der Rohmaterialien eine nicht gering anzuschlagende Rolle spielten, bedürfte noch einer weiteren Untersuchung. Denn der fraglos erstrebte übersinnliche Charakter der Fliesenwände in den religiösen Bauwerken der Osmanen hätte auch mit den Mitteln der echten Fayence, vielleicht noch gesteigert durch Lüstrierung, erzielt werden können, zumal opake Zinnglasuren wegen der in Vorderasien fast durchweg verarbeiteten stark kieselsäurereichen Tone reichlich Flußmittel gebraucht hätten, wodurch man die in der Halbfayence durch die Überfangglasur hervorgerufene Brillanz ebenfalls hätte erreichen können. Wir kennen z. B. deutsche Fayencen (Frankfurt a. M., Flörsheim), die es an Feuer und Leuchtkraft ihrer reichlich mit Flußmittel versetzten, keineswegs mit einer Coperta versehenen Scharffeuerfarben mit den türkischen Halbfayencen aufnehmen können. Wie dem auch sei, der gehaltvolle Kommentar Wulzingers zu den 40 prachtvoll gedruckten farbigen Foliotafeln, Reproduktionen von Aquarellen, die der Architekt Raymond an Ort und Stelle mit erstaunlicher Einfühlung in den Geist des Werkstoffes aufgenommen hat, geht weit hinaus über ein trockenes wissenschaftliches Referat. Man spürt durch alle Zeilen hindurch die warme Hingabe des Verfassers an seine Aufgabe.

Der osmanischen Baukeramik wird ein Kapitel über die seldschukischen Vorläufer vorangestellt. Man hätte vielleicht noch etwas weiter zurückgehen können bis zu den aus den Gepflogenheiten des Nomadenlebens hervorgehenden Urelementen des durch seinen abstrahierenden Charakter gekennzeichneten türkischen Ornamentes, wie es Glück bereits mit Erfolg versucht hat. In den Seldschukenbauten des zentralen Sultanats von Ikonium, dessen Blütezeit in das 13. Jahrhundert fällt, findet noch zinnglasiertes persisches Ziegel- und Schnittmosaik, auch Sgraffitotechnik Verwendung (Sirtscheli Medresse vom Jahre 1242 in Konia, Grab des Fachr ed-din Ali † 1285). Grund und Muster werden gleichwertig, komplementär behandelt. Diese durchaus unantike abstrakt übersinnliche Ornamentik von multiplikativem Charakter kam der geistigen Grundstimmung des sunnitischen Islam sehr entgegen. Wichtig für die Übergangszeit von der echten

Fayence zur Halbfayence ſind die bereits osmaniſchen Bauten Bruſſas, beſonders die 1423 vollendete Jeſchil-Moſchee und die Jeſchil Türbe Mohammeds I. Drei Techniken treten uns an dieſen Bauwerken entgegen: 1., Verwendung von einfarbigen, opaken Emailglaſuren auf rot gebrannten Ziegeln; 2., die Technik der ſog. „toten Ränder" zur Trennung verſchiedener farbiger Zinnglaſuren auf einer Flieſenplatte, auch Schutzrandtechnik genannt, in Perſien ſchon unter den Achämeniden in Blüte, zurückgedrängt unter „der helleniſtiſch-orientaliſchen Miſchkunſt" der Saſſaniden, verwandt der Technik „cuerda seca" der ſpaniſch-mauriſchen Flieſenkeramik; 3., Schutzrandtechnik mit durchſcheinenden farbigen Bleiglaſuren auf zinnhaltiger (?) Engobe (die echte Engobe iſt eine Miſchung lediglich von Quarzſand und Glaspulver). Von dem letzten dieſer techniſchen Verfahren bis zur Technik der Halbfayence, d. h. zur Scharffeuerfarbenmalerei auf weißer Engobe mit ſchützender, farbloſer, durchſichtiger Überfangglaſur war nur noch ein Schritt. Man tat ihn, als man die Schutzrandtechnik aufgab, zu dem gefügigen Pinſel griff und damit die Ornamente frei und locker auf die farbenſaugende Engobe auftrug. So trat endlich an die Stelle einer zeitraubenden, aber mit Meiſterſchaft geübten „Diminution" im Schnittmoſaik und an die Stelle der pyrotechniſch ſo ſchwierigen Schutzrandtechnik das viel freiere Verfahren einer vereinheitlichenden und doch außerordentlich wirkungsvollen Technik. Reſtloſe Klarheit über die zeitliche Aufeinanderfolge und ſtreng technologiſche Klaſſifikation der doch immerhin weſentlichen Etappen der Entwicklung von der echten Fayence zur Halbfayence iſt immer noch nicht erzielt. Am zuverläſſigſten ſind bis jetzt noch die Angaben v. Falkes. Man leſe auch einmal die Analyſen von Scherben, Engoben und Glaſuren perſiſcher Halbfayencen in „Kerls Handbuch der geſamten Tonwareninduſtrie" nach!

Mit dem Vordringen der Osmanen ſetzt ſich die Technik der Halbfayence endlich reſtlos durch. Im 1472 vollendeten Tſchinili Kiosk in Konſtantinopel wird das letzte Paradeſtück in Ziegel- und Schnittmoſaik unter Verwendung noch opaker Zinnemails geſchaffen; man nimmt auch an, daß der Erbauer ein Perſer geweſen iſt. Die der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörende Moſchee Rüſtem-Paſcha erſtrahlt dagegen im Glanz ihrer herrlichen Flieſenwände aus Halbfayence wie ein Wundergarten des Paradieſes. Das leuchtende Bolusrot, das die Türken zuerſt in die Keramik einführen, iſt bereits herrſchend. So erzielt man eine ganz neue koloriſtiſche Dominante, der ſich die einſt vorherrſchenden blauen perſiſchen Grundakkorde diskret unterordnen. Auch der bisherige iſlamiſche Ornamentenſchatz (Arabeske, perſiſche Palmette und perſiſches Fiederblatt) wird bereichert um die Aufnahme von Blumen der einheimiſchen kleinaſiatiſchen Flora. In durchaus flächenhafter Stiliſierung werden Nelken, Hyazinthen, Tulpen, Roſen über die Flieſenwände verſtreut. Man glaubt, „in blumigen, endloſen Gefilden zu ſtehen". Über die fein abgewogenen Farbenkompoſitionen und die zum Lichte drängende Richtung der Ornamente werden von Wulzinger treffliche Beobachtungen mitgeteilt. Auch auf den kulturgeſchichtlichen Hintergrund dieſes Blumenkultus, dem wir eine ſo erfriſchende Bereicherung und Verjüngung des iſlamiſchen Ornamentes verdanken, wird auf Grund urkundlicher Überlieferungen, die auch an anderen Stellen den Text ſo außerordentlich beleben, eingegangen. —

Die Technik der Halbfayence iſt perſiſcher Herkunft. Hier läßt ſie ſich an Gefäßen bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgen. Aber weder in Perſien, noch in Syrien, einem dritten Zentrum der Halbfayence, hat man die letzten und wirkungsvollſten Konſequenzen aus dieſer hervorragenden Technik gezogen. Erſt die Osmanen haben die Halbfayence mit der Architektur zu einer nie wieder erreichten künſtleriſchen Harmonie verſchmolzen. Aber die Blütezeit der osmaniſchen Kunſt war nur eine kurze. Mit dem Hinneigen zu dem weſensfremden europäiſchen Barock trat in der Architektur wie auch in der Flieſenkeramik der Verfall ein, den ſchon damals die Osmanen ſelbſt ſchmerzlich empfunden haben.

Die Gruppe der türkiſchen Geſchirre aus Halbfayence, die zu den höchſten Leiſtungen des Kunſtgewerbes überhaupt gehören, berührt Wulzinger nur ganz kurz, da der Hauptzweck ſeiner Veröffentlichung der Flieſenkeramik galt. Die Unhaltbarkeit der Bezeichnung „Rhodosfayence" für die türkiſchen Halbfayencen braucht hier nicht mehr beſonders erörtert zu werden. Isnik (Nicäa), Kutáhia, Demotikas uſw. waren Zentren der Flieſen- und Geſchirrfabrikation in Halbfayence.

Der Verlagsanſtalt F. Bruckmann gebührt Dank und Bewunderung, daß ſie es gewagt hat, in einer ſo beiſpiellos kritiſchen Zeit die kunſtwiſſenſchaftliche Literatur um ein derartig hochſtehendes in ſich geſchloſſenes Monumentalwerk, das ſicher bald und mit Recht geſucht und vergriffen ſein dürfte, bereichert zu haben. Die beim Studium dieſes Werkes ſich noch regenden Wünſche, die auf eine Ergänzung hinzielen, ſollen einmal ausgeſprochen werden, wenn wieder mit der Möglichkeit ihrer Verwirklichung gerechnet werden kann. Freuen wir uns vielmehr jetzt ohne Einſchränkung der dargebotenen koſtbaren Gabe!

C. Zeh.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Sammlungen

Bernini in der Galleria Borgheſe

Die Borgheſe-Galerie iſt, vorläufig allerdings nur vorübergehend, um zwei Werke Berninis bereichert worden. Nach dem Verkauf des Palazzo Bernini am Corſo iſt anläßlich der beim Übergang an den neuen Beſitzer vorgenommenen Reſtaurationen die Statue der „Wahrheit" bis auf weiteres in die Galerie überführt worden und kann nunmehr bequem in einem der Säle des Erdgeſchoſſes beſichtigt werden. Das zweite Werk, um das es ſich handelt, iſt ein Modell zur Reiterſtatue Ludwigs XIV. in Verſailles. Es gehört dem Sammler Grafen Contini-Bonacoſſi, der es der Sammlung auf zwei Jahre leihweiſe überlaſſen hat. L. S.

Breslau

Das wertvollſte Kunſtereignis der Saiſon war die vom Leiter des hieſigen Muſeums Profeſſor Braune gegebene Überſicht über die von ihm während ſeiner kurzen Amtstätigkeit gemachten Neuerwerbungen. Daß es ihm gelungen iſt, dieſe umfangreiche Sammlung zuſammenzubringen, iſt ſeinem Talente, gute Mäzene aufzufinden, gutzuſchreiben, denn die ſtaatliche Subvention iſt lächerlich gering. Eine reſpektable Menzelkollektion macht endlich dem beſchämenden Mangel ein Ende, daß dieſer hier geborene Meiſter bisher im Breslauer Muſeum noch nicht vertreten war! Hauptaugenmerk iſt auf die Schleſier gelegt worden und Charakteriſtika ſind erworben von Arthur Blaſchnik, Raphael Schall, Spangenberg und Willmann. Neben den Altmeiſtern iſt auch den lebenden Schleſiern unter den Neuerwerbungen ein großes Kontingent eingeräumt. Von ſonſtigen Weſentlichkeiten ſeien Arbeiten von Trübner, Hans Thoma, Slevogt und Corinth erwähnt. Daß Purrmann neben Kokoſchka, daß ferner Pascin, Klimt, Lehmbruck nicht fehlen, iſt bei Braunes Verſtändnis Selbſtverſtändlichkeit. In der Skulpturenſammlung intereſſieren beſonders zwei Werke Adolph Hildebrands, von denen die Büſte des Münchner Kappelmeiſters Levi eines der ſchönſten Porträtſtücke des Meiſters iſt. Braune hat es jedenfalls verſtanden, das Muſeum in kürzeſter Zeit aus ſeiner betrüblichen Einſeitigkeit heraus zu einem ebenſo vielſeitigen wie modernen Kunſtinſtitut zu erheben. R. C. M.

London

Das South-Kenſington-Muſeum erwarb zwölf Holzſchnitte von Joſef Weiß aus den Jahren 1916—23. Damit drückt auch das Vaterland Bewicks dem virtuoſeſten Holzſchneider unter den jüngeren deutſchen Künſtlern ſeine Bewunderung aus.

Ausſtellungen

Berliner Ausſtellungen

Die Sezeſſion / Heckendorf bei Gurlitt / Davringhauſen bei Flechtheim / Radziwill bei Heller / Der Sturm.

Die Berliner Sezeſſion kann und kann nicht ſterben. Es iſt ein nachgerade peinliches Schauſpiel. Corinth, ihr Präſide, hat gelegentlich einer Eröffnungsanſprache mit faſt nach Selbſterkenntnis ſchmeckender Betonung die Überzeugung ausgeſprochen, daß die Sezeſſion auch diesmal wieder ihre Exiſtenzberechtigung erwieſen habe. Aber ſeit Jahren beweiſt ſie immer wieder das gerade Gegenteil. Und diesmal genügt der Anſchauungsunterricht auch wohl für jenes ſnobiſtiſche Berlin W, das ziemlich allein noch in dieſer Clique die Moderne repräſentiert glaubte. Dieſe Sezeſſion iſt eine völlig überalterte, demiſſionierte Angelegenheit, die zu ſtoßen Pflicht iſt. Eine Brutſtätte bloßer Talmi-Modernität ohne ein Grau gegenwartsinnigen Geiſtes. Rein äußerlich arg zuſammengeſchmolzen und von einer Reduziertheit, die man uns ja nicht als Zurückhaltung noch empfehlen ſoll. Dieſe Sezeſſion feſſelt nicht die Jugend an ihr Banner, entwickelt keinen fortſchrittlichen Ehrgeiz, — was leiſtet ſie denn noch? Einem Dutzend bekannter Mittelmäßigkeiten, Leuten wie Büttner, Kohlhoff, Waske, Krauskopf uſw., iſt ſie ein Schaufenſter mehr, und darum wird ſie erhalten. Muß denn alles Gemalte reſtlos auch ausgeſtellt werden? Dieſe Stiliſierungswitze kleinſten Kalibers, wie Simon ſie unentwegt in die Welt ſetzt, die mit flackernden Lichtern ausgeputzten, gedunſenen Sentimentalitäten eines Zeller oder Zak, all das laute Sichintereſſantmachen ringsum? Das letzte Mal gaben Corinths Einſendungen ein Zentrum und eine halbe Rechtfertigung des Ganzen. Diesmal hat er nichts Importantes eingebracht, und ſo fehlt das Haupt. Leſſer Ury, der kräftige Stilleben zeigt, hat doch nicht das Zeug, ihn zu vertreten. Kleinſchmidts Draſtik, Bands klargeſchnittene Flächendispoſition feſſeln ſtärker, auch mit einer kleinen Bildnovelle W. Krain. F. K. Scholtz iſt nicht ohne farbige Delikateſſe, W. Schmid nicht ohne aparte Wirkungen. Pilarski könnte weitere Beobachtung lohnen. All das aber behebt nicht den negativen Geſamteindruck. —

In dieſem Club eine der in allen Unarten und virtuoſen Raſchheiten doch prägnanteſten Erſcheinungen bleibt Franz Heckendorf, über deſſen letzte Produktion im Salon Gurlitt Rechenſchaft abgelegt wird. Zwar ſchlägt ſeine Ausdruckskraft, die zumal im Räumlichen ſeiner Landſchaften unverkennbar iſt, immer mehr in effektvolle Schärfe um. Zwar gefällt er ſich oft in

einem fuchtelnden Scheinbarock der Geländeformationen, einer Theatergebärde des Sichemporgipfelns und des bildeinwärts Dringens. Zwar ist Alles bei Heckendorf so brillant, so hingelegt, so schmissig und hundertprozentig und wird zum Schluß noch überdies durch einige flinke Handgriffe, z. B. hineingewischte Strahlenbündel, aufgarniert. Und doch sind seine Archipele, seine Levante-Prospekte, seine Hafenpromenaden von einer echten Üppigkeit eingegeben, und haben, so verdutzendfacht sie jetzt sind, in der glücklichen Eindisponierung figürlicher Kleinformen in die geschwungene Gebärde des Terrains oder der Meeresbucht eine gewisse Grandezza des Erfassens. Aplomb verdirbt hier ein unbedingtes Talent, dem die Luft dieser Sezession recht schlecht bekommen ist. Im Bildnis bleibt Heckendorf bei aller Aufregung kalt, dagegen weiß er Blumenmassen mit lockerer Hand als bunte Fülle auszuschütten. Heckendorf ist ein Handgelenk, aber es steckt unbedingt mehr in ihm, das eine strengere Zeit, eine Zucht herauszuholen vermöchte. —

Heinrich Maria Davringhausen, der in der Galerie Flechtheim mit Bildern aus den letzten drei Jahren erschien, ist freilich auch ein Mann des Schlagers und nicht frei von Humbug. Aber dabei so geistreich in der Erfindung und so diszipliniert in der Abfassung, daß man ihn mindestens als eine Zeiterscheinung von persönlichen Umrissen, als eine erstaunliche Begabung von wirklich modernem Zuschnitt bezeichnen muß. Davringhausen frappiert mit jeder Äußerung, und zwar vor allem dadurch, daß er die Gegenständlichkeit so glatt kenntlich und so bis ins Kleinste konkret hinstellt, bis sie ins Ironische oder ins Unheimliche umschlägt. Diese Disposition zum Mystischen und zum Traum verleitete ihn früher zur Wahl religiöser Bildthemen, bei denen seine Smartneß und Trickfreude oft peinlich berührte. Heute sind andere Themen für Davringhausen charakteristisch: er malt den Clown und den Akrobaten in seiner Trikothaut, den Wirtschaftskommandeur am Schreibtisch, sich selbst in flottem Dreß und mit ungeheuer markantem, frischem, fast ein wenig frechem Ausdruck, und schließlich seltsame, bunte Friedfertigkeiten, z. B. Spielzeugstilleben. Davringhausen ist ein Sensationsidylliker von extravaganter Perfektion, ein Präzisionsphantast, der elegante Geschmeidigkeit der Faktur auf Gegenstände von raffinierter Primitivität oder primitivem Raffinement anwendet. Doch immer ist ein phosphorischer Zauber und eine albdumpfe Betretenheit um die Menschen und Dinge, so pomadig, so schlank sie faksimiliert sind. Davringhausen liebt kubische und perspektivische Kunststückchen und inhaltliche Überraschungen. Diese beiden Neigungen halten einander in Schach und seinen Stil in der Temperatur mondäner Taillierung. So ergibt sich eine etwas zweideutige, aber jedenfalls kurzweilige Physiognomie von up to date Malerei. —

Franz Radziwill, den Heller vertritt, kommt über dekorative Gefälligkeit kaum mehr hinaus. Die ihm zuteil gewordene Überschätzung hat ihn keineswegs gefördert. Eignete anfangs seinen Sachen bei aller ihrer Inkonsistenz eine gewinnende Keckheit der Improvisation, eine unbekümmerte Phantasiefreudigkeit, so enttäuscht Radziwill heute gerade in dieser Hinsicht. Alles bei ihm ist jetzt Arrangement; wie ein Kunstgewerbler stellt er seinen Formenfundus, in dem dynamische, zopfige und kindliche Bestandteile sich ebenso apart wie wesenlos mischen, immer neu zusammen. Jedem Stück haftet etwas von Manufaktur an, deren ornamentaler Reiz unleugbar ist, zumal die farbige Konstellation, bäurische Buntheit mit gewittrig-dumpfen Klängen zusammenbringend, mitunter einen raren Geschmack zeigt. In letzten Bildern sucht Radziwill weniger kräftighelle Farbigkeit, als schwere, dunkle Töne auf, eine etwa an Tizian orientierte gesättigte Raumstimmung. Vom fröhlichen Anstrich ist er zu braungetränkter, glänzend gefirnißter Malerei übergegangen. Aber es bleibt Manier und Tapete, die Bildmäßigkeit nur als einen weiteren dekorativen Effekt verwendet. Ungelenke, ja verhatschte Formgebung fügt den Reiz einer gewissen Primitivität hinzu. Die Mischung ist bestechend genug, und so ist der Fall Radziwill, der allgemeine Reinfall auf Radziwill wohl verständlich. —

Im „Sturm" schockweise Geometrie des Bunten von schon leidiger Üblichkeit und Unpersönlichkeit, diesmal E. O Albrecht benamset. Wie hat man sie satt, diese Figurationen ohne Elan, ohne rhythmische Straffheit, ohne Melos! Nicht viel nährender der blasse Aufguß jener huschenden Inventionen Klees, den A. Reibstein-Albrecht mit abwesendem Lächeln darbietet. Eher beachtlich die im Aufriß strikte und doch subtile Plastik H. Haffenrichters, wennschon Symptome auf eine nicht sehr unmittelbare Stilgebung deuten, auf eine gewisse Gespreiztheit der Formabsichten. Willi Wolfradt.

Dresdner Ausstellungen

Die Jubiläumsausstellung bei Arnold / K. F. Gotsch bei Erfurth / Rodin-Aquarelle in der Fides. / Die „Pilger" bei Richter.

Nach längerer Pause eröffnete die Galerie Arnold in sämtlichen Räumen eine Ausstellung von etwa 100 Werken vorwiegend Berliner Herkunft. Anlaß dazu war das 25jährige Bestehen der Firma. Herr L. W. Gutbier sprach bei der Eröffnung ausführlich über seine langen Erfahrungen als Kunsthändler, wobei die Dresdner nicht viel Schmeichelhaftes zu hören bekamen. In der Tat muß es zum Verzweifeln sein, wenn eine Stadt mit soviel künstlerischer Vergangenheit und soviel Anspruch auf Ruf mit gleichbleibender Beharrlichkeit alle Anstrengungen, die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst zu vermitteln, beinahe gänzlich ignoriert.

Die Galerie hat fast alles gebracht, was seit der Jahrhundertwende eine Bereicherung war, aber in Dresden geblieben ist herzlich wenig. Und die paar Privatsammlungen sind am Kunstleben der Stadt vorbeigegangen (Fall „Brücke", „Dresdner Sezession"). Leider schließt diese Jubiläumsausstellung die Dresdner Kräfte gänzlich aus und gibt einen Querschnitt durch das Berliner Kunstschaffen. Auch ohne jeden Lokalpatriotismus muß man es bedauern, daß nicht wenigstens ein Saal geschlossen die Entwicklung von der „Brücke" bis zur „Sezession" zeigt. Es hätten vielleicht erstmalig lohnende Zusammenhänge aufgedeckt werden können, Otto Lange als Übergang, Dix als Flügelmann. Daneben die gute Tradition: Kuehl, Sterl. Und die letzte Zusammenballung in Kokoschka, dessen begabter Schüler Gotsch durch Zufall gleichzeitig bei Erfurt hängt. Dafür konnte manches wegbleiben was lediglich Berliner Jargon ist. Die Arbeiten von Dettmann, Looschen, Ury, Plontke, Röhricht, Tischler, von Lueder, Remack sind ohne Profil. Die beiden Hübner, Breyer, Berend, Orlik, Mosson besagen vor allem in diesem Zusammenhang nicht viel. Die Führer der jungen Kunst kommen bei der getroffenen Auswahl, die allerdings unter den heutigen Verhältnissen mit größten Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, schlechter weg als die Alten. Kokoschka ist mit zwei Bildern vertreten, von denen die „Mutter mit dem Knaben" entschieden mehr Eigenwilligkeit zeigt als Vollendung, und die „Augustusbrücke" eine allzu romantische Replik dieses Themas ist. Der weibliche „Akt" ist als einziger Munch nur ein Eindruck, wenn man das Werk dieses Mannes kennt, und der eine Chagall (Lesender Alter) ist ausgerechnet ein klassisches Werk dieses unklassischen Russen. Dagegen zeigt K. Hofer in den vier Bildern sich von allen Seiten. Pechsteins Kurve beginnt mit seinen Gemälden von 1922 ebenso rapid wieder zu steigen wie mit der letzten Graphik (es wäre auch schade um ihn gewesen). Schmidt-Rottluff und Heckel halten das Niveau; Kirchner fesselt durch ein Stilleben und eine grüne Landschaft mit Akten aus der mittleren Zeit. Sie könnten beide hier bleiben, wenn . . . . Aber die Mittel der Staatl. Galerie sind noch weit beschränkter als die privater Sammler. Die Gemälde von Radziwil enttäuschen durch eine allzu gelenkige Launenhaftigkeit, die von vielen Seiten angeregt scheint. In den Aquarellen gibt er sich natürlicher, persönlicher. — Die Ahnherren zeigen sich auch diesmal als nicht tot zu kriegende Streiter. Corinth hat unter den sechs Bildern zwei (Mondenschein und Brücke am Walchensee), die einem den Atem nehmen und im Resultat eine überraschende Verwandtschaft mit Kokoschka zeigen, eine asymptotenhafte Berührung. Die beiden werden sich nie treffen, aber daß sie einmal so nahe waren, gibt zu denken. Hier erst vollendet sich die Malerei des 19. Jahrhunderts. Liebermann wirkt daneben in seiner sachlichen Vollendung vergangener und Slevogt in seiner fast dreisten Virtuosität des Malens nicht ganz so erheblich. Eine liebe Erinnerung sind zwei Landschaften von W. Rösler, die noch genau so neu sind, wie damals als sie bei Cassirer erstmalig erschienen. An ihm hätte die vielgeschmähte Tradition einen Führer mehr mit Instinkt und Adel gehabt, und der Riß zwischen Alt und Jung wäre nicht so groß geworden, wenn nicht alle Begabungen seiner Art vorzeitig den Kampfplatz hätten verlassen müssen. — Die Bildhauer sind, dem malerischen Gesamtbild entsprechend, von Tuaillon bis Haller und Fiori vertreten. Haller mit köstlichen Kleinarbeiten, vor denen jeder Streit um das Problem des Plastischen gegenstandslos wird, so restlos fließen die beiden Pole des bildnerischen Gestaltens ineinander über. Fiori und Kolbe mit bekannteren und doch immer wieder neuen Gestalten. Die Öffentlichkeit der Stadt Dresden hat allen Grund, Herrn Gutbier für die Leistung dieser Ausstellung zu danken, zumal das Niveau der letzten großen Sommerausstellungen recht viele Wünsche offen ließ.

Erfurth zeigt Gemälde, Aquarelle und Graphik von K. F. Gotsch. Das Durchschnittsniveau der Arbeiten dieses Dreiundzwanzigjährigen ist erstaunlich hoch. Man vergegenwärtige sich, was die Prominenten mit 23 Jahren geleistet haben, und man wird staunen, mit welcher Sicherheit Gotsch bereits im letzten Sommer von der mehr oder weniger geborgten Vision zur erlebten Anschauung und Gestaltung übergeht. Dieses rasche Freiwerden verdankt er wohl zu einem guten Teil seinem Meister Kokoschka, der ein intuitiv begabter Lehrer war und jeden vor das Tor der Selbsterkenntnis brachte. Ein Jammer, daß er es hier nicht länger aushielt und sein Atelier in der Akademie ohne Nachfolge ist. Seine Schüler zerstreuen sich in alle Weltteile, und auch ihn selber wird Europa wenigstens vorübergehend verlieren. Was die Ausreife gemeinsamer Arbeit und Förderung bedeutet, zeigt Weimar im Staatl. Bauhaus; Dresden war mit seinen festen Einrichtungen für solche Möglichkeiten kein Boden, und die Schüler waren kein Ersatz für die Atmosphäre, die Kokoschka zeitweise allein bestritt. Gotsch kommt von Munch her, der Pate bei seinen Anfängen steht. Seine Auseinandersetzung mit Kokoschka verläßt diese Basis nie und zwingt ihn früher als üblich, den Heroenkult aufzugeben, weil aus dieser Zweiheit nichts wird. An der Nordsee findet er den Mut, von vorn anzufangen, und es gelingen ihm Aquarelle, die offen und doch klar und geformt sind. Die Farbigkeit einer „Frau auf der Düne" ist fast so ausbalanciert wie ein Kandinsky und dabei beschwingt wie ein chinesischer Farbendruck. Einen überraschenden Einblick in seine Auseinandersetzungen mit dem Handwerk geben einige Monotypien, Zeich-

nungen auf Glas, von denen nur ein einziger Abdruck genommen werden kann und die den Vorzug der einmaligen Handzeichnung mit dem des Druckes und seiner gewollten Zufälle vereinen. Mit Gotsch beginnt das Kapitel der Ausstrahlung Kokoschkas.

In der „Fides" (Probst) sah man eine Anzahl Aquarelle und Zeichnungen von Rodin aus Wiener Privatbesitz, und zwar in der Auswahl eines Liebhabers, der aus der unabsehbaren Fülle nur Kostbarkeiten erworben hat. Wenn erst einmal das Werk dieses Vielbeschäftigten ernsthaft gesichtet ist, wird sich herausstellen, wie weit auch er vorausgeahnt hat. Auf den Schultern dieser Seltenheiten stehen Zeichner wie Segonzac. Zwei „Tänzerinnen" nehmen voraus, was aus dem Tanz wurde, de facto und übersetzt ins Graphische. Nur daß die Kleistsche Marionette im Nebel harmonischen Klanges gebettet und deshalb für viele unerkennbar bleibt. Das Exotische ist bei den Blättern vielleicht die einzige und letzte Konzession an Paris. — Im anderen Raum sind Plastiken und Aquarelle von Eugen Hoffmann (Dresden), einem früheren Schüler Albikers, der aber gar nichts mit ihm gemein hat. Die Bemalung seiner Akte erschwert dem Beschauer die Erkenntnis ihrer Ponderation. Das Klassizistische steht bei ihm in harter Nachbarschaft mit dem Veristischen, und der Zusammenhang leuchtet noch nicht ein. Nur daß er etwas zu sagen hat und auf dem Wege ist.

Bei E. Richter zeigten die „Pilger", eine deutsch-böhmische Künstlergruppe, Arbeiten. Sie haben außer dem Geburtsort nichts gemeinsam, leben völlig verstreut und haben sich offenbar nur zu Ausstellungszwecken zusammengeschlossen. Klemm (Weimar), Brömse (Prag), J. Hegenbarth (Dresden), Melzer (Berlin), Kopf (New York), Orlik (Berlin), Bruder (Dresden) und Alfred Kubin. In Brömse ist am ehesten etwas von böhmischer Tradition zu finden, und seine legendaren Gestalten haben Ahnen im Rudolphinum in Prag. Eine verborgene Glut bricht in den Farben plötzlich durch, die wahrhaft ist, wenn auch ohne die letzte Bedeutung. Der junge A. Bruder ist noch unbekannt, aber durch Begabung herausfallend. — Den „Pilgern" folgte eine Kollektion Walter Lindgens und K. Bibrach. Dieser rein dekorativ und intellektuell, Lindgens noch sehr im Vorbild seines Lehrers J. Eberz steckend. Das Können ist bei ihm schon so sicher, daß man kaum noch eine innere Wandlung erwarten kann. Das Vorhandene überschreitet das Maß des Liebenswürdigen in keinem Falle. Will Grohmann.

Die Ausstellung zur Hundertjahrfeier des Bremer Kunstvereins

Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Bremer Kunstvereins hat die Kunsthalle eine repräsentative Ausstellung alter und neuer Meister aus Bremer Privatbesitz zusammenbringen können als ein stolzes Dokument des Kunstlebens der letzten hundert Jahre, und ein Zeugnis der von dem Dasein und der Tätigkeit des Kunstvereins ausgehenden Kulturwirkung. Denn die Bremer Privatsammlungen kann man als ein Spiegelbild der Sammlung des Vereins, der Kunsthalle, bezeichnen, oder auch diese als ihr Spiegelbild. In so engem Zusammenhange sich gegenseitig bedingend und ergänzend sind diese und jene erwachsen.

Unter den ausgestellten alten Meistern herrschen die Niederländer des 17. Jahrhunderts vor. Sie sind zum größten Teile ein schon seit Generationen in Bremen heimisches Kunstgut. Fehlen auch hier die ganz großen Namen, so ist doch das Niveau des Gesammelten beachtlich. Und auch manches ist vorhanden, das einen bekannten Meister von einer wenig bekannten Seite zeigt. Überraschend geistreich und modern mutet z. B. eine Winterlandschaft Aert van der Neers an. Daß wir in Aert van der Neer einen der bedeutenden holländischen Landschafter zu erkennen haben, der zu Unrecht meist auf die Spezialität des Mondscheinbildes festgelegt wird, beweist noch eindringlicher seine „Marine" voll heller klingender Atmosphäre, das Werk einer besonders glücklichen Stunde. Ein „Herrenbildnis" Netschers, 1681 datiert, erinnert in manchen Einzelheiten fast an Vermeer van Delft, ein in flaschengrünes Licht getauchter Jan Lap an Jan Both. Zu den besten Leistungen des Jan van de Capelle gehören seine in goldbraunem Lichte flimmernden „Segelschiffe auf ruhigem Meer". Auch ein guter Nicolas Berghem, ein „Gutshof" Joris van der Hagens mit viel amüsantem Getier, und ein charmanter kleiner Breenbergh verdienen noch besondere Erwähnung. Emanuel de Wittes „Innere der großen Kirche zu Delft" und Sanredams „Innenansicht einer Pfeilerkirche" — vielleicht die Marienkirche in Utrecht — vertreten die Architekturmalerei. Unter den Genrebildern fällt neben einer Variante der Dresdner „Dame bei der Toilette" Terborghs, die vielleicht eigenhändig ist, und zwei ausgezeichneten kleinen Bildern Brekelenkamps eine dem jan Miel zugeschriebene „Weinlese" auf, in der die Figuren teils niederländisch sind, teils unmittelbar an die Le Nains erinnern, während die südliche Landschaft des Hintergrundes in der Nähe Caspar Dughets entstanden sein könnte. Unter den Stilleben verdienen noch die „Toten Vögel" William Ferguſſons Beachtung, jenes Schotten, der ein niederländischer Meister von Charakter wurde, und ein schöner Jan Fyt.

Von besonderem kunsthistorischen Interesse sind ein typischer Pieter Lastmann — signiert, und 1624 datiert, „Der Herr erscheint Abraham auf dem Zuge nach Mesopotamien" —, ein 1608 datierter, bezeichneter Gillis de Hondecoeter, der Paulus Brill äußerst nahe steht, und ein sig-

nierter Frans Jordaens „Rebekka am Brunnen". — Unter den Porträts ragt durch noble Haltung ein 1646 datiertes Bildnis eines jungen Herren hervor, bei dem die Namen Michael Sweerts und van der Helst genannt wurden. Die letzte Epoche des niederländischen 17. Jahrhunderts wird durch eine namentlich im Landschaftlichen reizvolle „Schäferszene" des Adrian van der Werff gut charakterisiert.

Wohl schon dem 18. Jahrhundert gehört eine Szene aus dem „Pastor fido" des Guarini, „Die Krönung des besten Küssers" darstellend, an, in der sich Niederländisches mit französischem Rokokogeiste seltsam und reizvoll mischt. Eine dem Giovanni Baptista Tiepolo zugeschriebene „Entführung der Proserpina", rauschend und festlich, ein kleiner Ricci und vor allem ein höchst geistreich gemalter „Tanz der Grazien" des Januarius Zick, der diesen als einen etwas derben deutschen Fragonard erscheinen läßt, sind Proben der Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Zwei Tischbein-Bildnisse leiten zur Kunst des 19. Jahrhunderts über, die in den Bremer Privatsammlungen namentlich in ihrer großen, sie bestimmenden naturalistischen Linie zusammengebracht wurde.

Die Malerei der ersten Jahrhunderthälfte ist demnach nur durch wenige Proben charakterisiert. Die bedeutende, wohl mit Recht Martin von Rhoden zugeschriebene „Landschaft bei Subiaco", ein kleiner „Waldweg" Caspar David Friedrichs, voll romantischem Geheimnis, zwei sehr schöne Arbeiten von Wilhelm Schirmer, ein Lessing und ein ganz früher überraschend erfreulicher Andreas Achenbach sind hier das Beste, das in Bremen gesammelt worden ist.

Eine stolze Pracht entfaltet sich dann in den Räumen, die der Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewidmet sind. Die ersten deutschen und französischen Namen sind hier mit mit einer Fülle bester Werke vertreten. Da hängt eines der schönsten so seltenen Porträts Menzels, das 1854 gemalte Bildnis Prof. Dehns. Liebermanns „Mutter und Kind" von 1877, voll altmeisterlicher Größe wird durch Cézannes flammende „Tulpen" und ein in satter Farbenpracht glühendes „Blumenstilleben" Courbets flankiert, während einem „Selbstbildnis" des Hans von Marées — von dem noch das Porträt des Malers Hornemann gezeigt wird — zwei Thoma-Landschaften, unter ihnen das klassisch zu nennende „Tal bei Siena" zur Seite hängen. Und so folgen Kabinett auf Kabinett, grandiose Landschaften Courbets, sein berühmter „Apfelblütenzweig", Stilleben Renoirs von unsagbarer Schönheit der Farbenmaterie, Monet, Sisley, der Aufruhr von Delacroix „Löwenjagd", die Harmonie der „Roten Erde" Cézannes, ein köstlicher früher Corrot, Daumiers „Serenade", ein kleiner Géricault, zwei Landschaften Gauguins.

Imponierend ist Zahl und Güte der Werke Trübners, vor allem die „Zigeunerin", „Herrenchiemsee" und „Eingang zum Kloster Herrenchiemsee" sind Bilder von ungewöhnlicher Kraft und Güte der Malerei, die die Trübner eigene Kälte kaum bemerken lassen. Ein guter „Männerkopf" Leibls, Schuch, ein interessanter Eduard Schleich, der frühe Habermann, Keller runden das Bild der großen Epoche Münchner Malerei ab. Unter einem halben Dutzend Spitzwegs zeigt der an Daumier gemahnende „Fliegenfänger", daß in dem Biedermeieridylliker ein meisterhafter Maler und ein Gestalter des Grotesken von Größe und Geist verborgen war.

Neben der Münchner Malerei der siebziger Jahre und der der französischen Impressionisten sind die Werke des deutschen Impressionismus das vornehmste Sammelgebiet der Bremer Kunstfreunde gewesen. So gelangte eine importante Reihe von Bildern Liebermanns in die Ausstellung, unter denen außer der schon erwähnten „Mutter mit Kind", die „Alte Jüdin", die corothaft duftige Landschaft „Nordwyk Binnen" und eine seiner schönsten „Judengassen" hervorzuheben wären. Gegen Liebermann treten in der Ausstellung Corinth und vor allem Slevogt zurück. Von Slevogt sieht man außer der „Weinbergtreppe" seine Pfälzerlandschaft „Godramstein", von Corinth außer einigen frühen Studien einen „Schweinepfuhl", eine seiner schönen „Riviera-Landschaften" und ein sehr hell und furios gemaltes „Blumenstilleben" von 1923.

Einiges Wenige von Max Beckmann, Rudolf Großmann und Tewes vertritt dann die zweite Generation des Impressionismus nach seiner in die Zukunft weisenden Seite. v. Alten.

Antwerpen

In den Festsälen am de Meirboulevard wurde die große Drei-Jahresausstellung für plastische Kunst und Malerei eröffnet. Die heutige belgische Malkunst ist in einem lückenlosen Überblick vertreten. Neben den anerkannten Meistern wie Emile Claus, Laermans, Smits hängen die Arbeiten der Allerjüngsten wie Saveris, Dequene, von Sassenbroek. Auch die Holländer sind mit Arbeiten von Bauer, Breitner, Wiegman, Jan Sluiters vertreten. In der Abteilung Medaillen-Gravierkunst wurden Proben von belgischen, niederländischen, finnischen, englischen, österreichischen und schwedischen Künstlern zusammengebracht. H.

Barcelona

Die internationale Möbelausstellung, welche die Stadt Barcelona diesen Herbst veranstaltet hatte, war durch die Ungunst der Zeit in der Hauptsache von spanischen und französischen Firmen beschickt, soweit es sich um moderne Möbel handelte. Erfreulich war dieser Teil der Ausstellung insofern, als man deutlich erkannte, daß der Durchschnittsgeschmack in Spanien sich

bedeutend gebessert hat und man nicht mehr einzig auf die mehr als zweifelhafte Nachahmung von Louis XV. und Louis XVI. in übelster Verkitschung oder die Fabrizierung der überladenen Möbel im Stil der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts ausgeht. Gerade die Modellzimmer der „Casa humilde", des einfachen bürgerlichen Häuschens, bewiesen, daß die spanischen Innenarchitekten sehr viel von deutscher moderner Möbelkunst gelernt und verstanden haben, diese Anregungen aufs glücklichste mit nationalen Motiven zu verbinden.

Noch interessanter war der retrospektive Teil der Ausstellung, um den sich der Maler Junyent besonders verdient gemacht hat. Man hatte eine Folge von historischen Zimmern aufgebaut und mit alten Möbeln ausgestattet, um so möglichst getreu die verschiedenen Epochen von der romanischen Zeit bis zum spanischen Biedermeier zu veranschaulichen. Außerdem hatten das Städt. Museum von Barcelona und zahlreiche Sammler von Barcelona, Madrid und Palma de Mallorca sehr wertvolle Sammlungsobjekte wie Betten, Stühle, Schreibtische, Braseros, Wiegen aus allen möglichen Epochen beigesteuert.

Für den Kunsthistoriker besonders lehrreich war die umfangreiche Photographiensammlung, die das ungemein rührige Institut d'Estudis Catalans, zusammen mit einer großen Fachbibliothek zur Ausstellung brachte. Mehr als 2000 Aufnahmen von Möbeln und Innenräumen sowie Reproduktionen von Mobiliar, wie es auf Miniaturen alter Codices dargestellt ist, gaben ein wirklich erschöpfendes Bild von der Entwicklung und Eigenart des spanischen Mobiliars.

A. L. Mayer.

Erfurt

Wie alles, so leiden auch die Ausstellungen des Kunstvereins unter der trostlosen wirtschaftlichen Lage. Schon seit langem mußte sich die Ausstellungsleitung auf Kunstwerke kleinen Formates, vor allem Graphik und Handzeichnungen beschränken, da die Frachten für Gemälde und Skulpturen längst unerschwinglich geworden sind. Und jetzt ergibt sich immer mehr die Notwendigkeit, den Kreis noch enger zu ziehen und auf heimische, d. h. in Thüringen befindliche Werke und in Thüringen lebende Künstler zu begrenzen.

Daß eine solche Beschränkung nicht zugleich auch Wertminderung zu bedeuten braucht, bewies die Oktober-November-Ausstellung. Sie umfaßte zunächst eine Reihe Aquarelle und Pastelle, die, wie alles an neuer Kunst, dem Museum geschenkt wurden: Heckel, Kirchner, Nauen, Rohlfs, Feininger, Nolde, Pechstein, Walther. In unvergleichlicher Fülle und Pracht der Farben leuchten die Landschaften und Blumenstücke des alten Rohlfs aus diesem lose gewundenen Strauße hervor. Von Feininger sind neben einem schönen Aquarell „Viadukt" eine Reihe von Naturstudien ausgestellt, die der Künstler dem hiesigen Museum zum Geschenk gemacht hat. Diese reizvollen Blätter sind schon für die Arbeitsweise Feiningers von großem Interesse. Alexander Gerbig-Suhl ist mit kleinen, zarten Radierungen recht gut vertreten. Im Treppenhaus und im ersten Raum des Obergeschosses zeigt Willy Kirch-Erfurt neben eigenen Arbeiten — Ausbeute einer Reise nach dem Bodensee — Zeichnungen aus seinem Privatunterricht. Ursprünglichkeit und Kraft besitzt Johannes Driesch, der junge, am Rhein, in Krefeld geborene, in Weimar tätige Maler. Der Eindruck, den Driesch mit seinen Arbeiten auf der Schülerausstellung des Bauhauses erweckte, bestätigt sich in vollem Maße. Driesch ist nicht nur außerordentlich begabt, — das sind heute viele — er ist auch ein wirklicher Könner. Eine aufrechte, gerade Natur, die auch die Gefahren sozialen Ressentiments wie eines etwas dünnblütigen Klassizismus schnell und ohne Schaden überwindet. Die zeichnerischen Entwürfe und Radierungen des letzten Jahres zeigen ihn in der Geschlossenheit und Klarheit der Komposition, in der ruhigen und festen Ballung der plastischen Form und in der prachtvollen Kontrastwirkung heller und dunkler Partien auf einer erstaunlichen Höhe der Gestaltungsfähigkeit. Baldung, Marées, selbst die Umbrer scheinen ihm Anreger gewesen zu sein — ohne daß damit über seine Kunst, die an Originalitat nichts einbüßt, ein Werturteil gesagt wäre. Schließlich Gerhard Marcks mit frischen und lebendigen Holzschnitten in seiner eigentümlich drastisch-primitiven Manier, die ihre Herkunft vom Stil deutscher Holzschnitte des 15. Jahrhunderts nicht verleugnet. Marcks, der vom Handwerk kommt und Leiter der keramischen Werkstatt des Bauhauses auf Schloß Dornburg bei Jena ist, besitzt — ebenso wie Driesch — eines, was heute nur noch die wenigsten haben: einen herzhaften, derben, man möchte sagen: volkstümlichen Humor. — Zum Schluß sei noch das eine betont: wie sehr gerade diese jungen Künstler bestrebt sind, neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch praktisch-erzieherisch zu wirken — gewiß kein unerfreuliches Zeichen. Eine hübsche Auswahl von Kleinplastik — Renée Sintenis, Hans Walther-Erfurt bietet willkommene Ergänzung.

Die November-Dezember-Ausstellung des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe bringt eine Schau von Kunstwerken des 17. und 18. Jahrhunderts aus Erfurter Museums- und Privatbesitz. Diese Ausstellung entsprang dem Wunsch, die infolge Raummangels im Museum magazinierten Skulpturen und Möbel des Barock und Rokoko wenigstens vorübergehend einmal der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Im Vordergrunde steht die Plastik, die durch eine größere Anzahl recht guter Werke, freilich kein Stück ersten Ranges, vertreten ist. Ein Abendmahlsrelief im Vorraum steht der Renaissance noch sehr nahe.

Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist eine Reihe allegorischer Figuren zu nennen, die in der Wucht der plastischen Körperformen und der Großzügigkeit der Bewegungen den Stilwillen des Frühbarock vorzüglich repräsentieren. Aus der Spätzeit des 17. Jahrhunderts stammt eine sehr beruhigte, frontal stehende Madonna in prächtig erhaltener Goldsilberfassung. Reich vertreten sind Spätbarock und Rokoko; hier muß die ekstatische Madonnengestalt aus Würzburg, ferner eine Heilige mit Buch und ein figurenreicher, zierlich bewegter Kalvarienberg genannt werden. Die Madonna zumal in der einzigartigen Verbindung von Eleganz und Inbrunst ist ein typisches Werk aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Weniger reich war die Ausbeute an Gemälden. Hier ist das Glanzstück eine allegorische Gruppe von G. B. Tiepolo, großzügig komponiert und von blühender Farbigkeit. Zwei venezianische Hafenbilder, leicht und duftig gemalt, schließen sich an. Interessant ist ein 1714 datiertes Gemälde „St. Lukas, die Madonna malend" von F. X. Vogl, auf eine Komposition von Bartholomäus Spranger zurückgehend, die ein Stich von Sadeler wiedergibt. In den oberen Räumen befinden sich eine Anzahl von Werken des Erfurter Samuel Beck, der am besten in zwei weichen und tonschönen Geflügelstilleben und einem bewegten Puttenbild wirkt. Bereits an das Ende dieser Epoche gehört das feine, Friedr. Aug. Tischbein wohl mit Recht zugeschriebene Damenbildnis. Im Treppenhaus und einigen oberen Räumen sind Handzeichnungen und graphische Blätter verteilt. Hier liegt das Schwergewicht auf der Spätzeit des 18. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist: ein großer Holzschnitt „Der kleine Jesus und Johannes", von Christoph Jegher nach einer Zeichnung von Rubens geschnitten. Mit einer größeren Anzahl von Blättern kommt der für die Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts so wichtige Johann Alexander Thiele, ein geborener Erfurter, zu Wort. Von Reinhart ist ein prachtvolles, frühes Blatt „Rinderherde am Fluß" von 1788 zu sehen, Adrian Zingg zeigt in einer Sepialandschaft „Parkpartie bei Mondschein" ein seltsames Schwanken zwischen barockem und romantischem Empfinden. Dazu kommen Dietericy, Chodowiecki, Klengel, Brandt, Ferdinand Kobell und Goethe mit zwei Radierungen nach J. A. Thiele. Ein Raum ist der Jagd gewidmet und enthält neben Stichen von Hollar, Ridinger, Wintter und J. H. W. Tischbein d. J. ausgewählte Kleinkunst und prächtige Waffen. Eine Schau kostbarer Trachten geistlicher und weltlicher Art, rundet das kleine, aber farbige und äußerst instruktive Blid ab. Eingestreut sind einige schöne Schränke aus dem 18. Jahrhundert, vermutlich Thüringer (Erfurter?) Ursprungs. P.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft füllt ihre Räume mit zum Teil verkäuflichen Werken moderner Kunst aus hiesigem Privatbesitz. Das Bild, welches solchermaßen von der sogenannten neuen Kunst gegeben wird, ist daher bestimmt von der mehr oder minder einsichtsvollen Schätzung seitens des Käufers, Sammlers. Von Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff läßt sich in dieser gegenwärtigen Ausstellung kaum eine Vorstellung gewinnen, — nur Nolde (eine prächtige Variante des rechten Seitenflügels des Wiesbadener Triptychons der „Maria Agyptiaca" / ihre Bestattung durch Einsiedler und Löwen /), Kandinsky (eine sehr schöne, lebendig pulsierende „Improvisation") Dix, O. Müller, Leger, Schwitters, Gleichmann, auch Chagall, vor allem aber Paul Klee und daneben E. L. Lissitzky treten mit zahlreichen und beweiskräftigen Dokumenten ihrer großen Könnerschaft auf. Bei aller Unvollständigkeit ist immerhin eine Fülle von Hinweisen auf international wichtige Künstler gegeben: deutsche, russische, französische Maler deuten auf jene Kulturschicht hin, die von der erstaunlich elastischen Luft unserer Großstädte emporgetragen wurde, und auf deren Kosmopolitismus, der immer deutlicher in der rein abstrakten Kunst das Symbol seiner Tendenzen zu finden sich bekennt, — wie das auch aus der Entwicklung der zur Schau stehenden Sammlungen selbst hervorgeht, die sich erst reichlich spät den abstrakten Dingen zuwendeten. — Den Löwenanteil an der Ausstellung hat die klug ausgebaute Hinterlassenschaft P. E. Küppers, dessen Andenken nun eine verspätete Ehrung und dessen Voraussicht eine unwidersprechliche Bestätigung findet, — freilich in dieser innerlich toten Provinzwelt auch jetzt noch ohne lebendigen Widerhall der Anteilnahme oder der Anerkennung. Sparsamer an Zahl und Wert schließen sich Leihgaben aus dem Besitze Fr. Beindorffs und Dr. Fr. Grimms an. Etliche recht gute Stücke afrikanischer Plastik und Gebrauchskunst (Kongo, Joruba) bilden den Gegenpol innerlicher Statik zu der erregten Dynamik unserer Zeit.

Die Galerie von Garvens bringt aus ihrem eigenen Besitze eine Reihe schöner Erlesenheiten zur Schau. Daran schließen sich hübsche, nur allzu dekorativewirkende Flechtarbeiten Seutemanns. Eckart v. Sydow.

Kopenhagen

In Kopenhagen gab es in den letzten Wochen ein Ausstellungsereignis: Bei Gelegenheit des 60. Geburtstages von Jens Ferdinand Willumsen, eines Künstlers, der auch über die Grenzen seines Landes hinaus bekannt ist, wurde eine Ausstellung veranstaltet, die fast alle Werke des ungewöhnlich Produktiven umfaßte. Willumsen ist in seinem Lande viel umstritten gewesen. In den neunziger Jahren bis zum Anfang des neuen Jahrhunderts wurde er, bis auf wenige Ausnahmen, durch Presse und Publikum, darunter auch Künstler und Intelligente, aufs

schärfste angegriffen und abgelehnt. Heute sind die Alten wie die Jungen bis auf wenige Ausnahmen einig, daß man in Willumsen Dänemarks größtem Künstler huldigen müsse. Das ist denn auch mit einer Intensität und Begeisterung, mit Fackelzug der Studenten und Künstler, Ausstellungsfest und Reden geschehen, die einmal wieder zeigten, wie die außerordentlich zurückhaltende, allen Gefühlsäußerungen gegenüber empfindliche dänische Volksindividualität, die leichter zur Kritik und Skepsis als zur Ekstase kommt, hin und wieder von einem Temperament ergriffen wird, das hinter keinem romanischen Gefühlsausbruch zurückbleibt. Geht man nun als Nichtdäne durch die Ausstellung, kommt man wohl doch zu dem Resultat, daß Willumsen, objektiv gesehen, jetzt etwas überschätzt wird. Bewundernswerte Kraft grenzt oft hart an Brutalität. Sein farbiges Erleben und seine erstaunliche Monumentalität haben manchmal etwas Plakatartiges und schließlich in unserer Zeit, die von der Kunst wieder ein geistiges Erlebnis erwartet, wird dieses Erlebnis durch ein Fehlen an innerer Wärme und visionärer Phantasie, durch einen konstruierenden Intellekt oft zu einem rationalistischen umgebogen. Trotzdem bleibt das eine bestehen, daß in Willumsen nicht nur Dänemark, sondern auch Europa eine starke und interessante Künstlerpersönlichkeit besitzt, die, ganz verständlich in ihrem Lande, der Führer der Jungen wurde.

Schon die Vielseitigkeit ist erstaunlich: Willumsen ist Maler, Plastiker, Keramiker und Graphiker. Gewiß liegen Einflüsse von van Gogh, Gauguin, Raffaeli in seiner Pariser Periode vor, wie sich in der Graphik Goyas Name oft auf die Lippen drängt. Aber es wird doch immer ein eigenes, bis er schließlich seine Originalität ganz findet. Hier seien besonders genannt: Ein eigentümliches Grabmal für die Eltern des Künstlers, prachtvolle alpine Studien, sonnendurchglühte Skizzen afrikanischer Typen, bunte Bilder spanischer Landschaften. Ein dänisches Bild, aber ganz in das Monumentale gesteigert, ist „Die Abendsuppe". Weit problematischer, bei aller Originalität, ist Willumsens „Parnaß" oder, wie er es nennt: „Der Maler begrüßt den Musiker auf dem Parnaß". Eine ganz amüsante Idee, aber zu sehr in der Idee stecken geblieben ist das Porträt des Kunsthistorikers Wanscher, der grübelnd in einem imaginären Raume vor dem leicht skizzierten Parnaß Raffaels sitzt. Unter der Graphik hatte schon vor mehr als 20 Jahren unter vielem anderen der jüngst verstorbene Kunsthistoriker Hannover das eigentümliche Bild „Die schwangere Frau" leidenschaftlich verteidigt. Heute erscheint die Notwendigkeit dieser Verteidigung unbegreiflich. Ein bedeutendes Bild ist endlich das ergreifende Stück einer großen Alpenlandschaft, mit der erfühlten Monumentalität einsamer Bergformationen, die die Dichtigkeit kleiner Häuser am Bergsee eindringlich macht. Durch Licht und Luft verschleierte Töne — nur Hodler konnte Ähnliches. Mit Spannung darf man nun der Vollendung des „großen Reliefs" entgegensehen, das Willumsen sein Lebenswerk nennt. Die Galeriekommission des Staatlichen Museums stiftete zu Ehren des Festtages die Mittel zur Vollendung der Arbeit und kaufte sie für die Skulpturensammlung. C. W.

Leipzig

Zum 60. Geburtstage des Akademieprofessors Franz Hein fand im Kunstverein eine Ausstellung von Werken des Künstlers statt. Aus gleichem Anlaß erschien ein Büchlein über Hein von Julius Vogel (Verlag Wilh. Goldmann, Leipzig), mit 30 Abbildungen. Franz Hein wurde 1863 in Altona geboren, wurde Schüler Ferdinand von Kellers, 1890 Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe und ist seit 1895 an der Akademie in Leipzig tätig. -s-

London

In der Royal Academy ist seit Anfang Oktober neben der Ausstellung frühenglischer Kunst, über die wir an anderer Stelle berichten, noch eine australische Kunstausstellung zu sehen; die Entwicklung dieser jüngsten Provinz englischer Kunst seit den 1880er Jahren wird in sehr beachtlicher Weise durch etwa 200 Werke veranschaulicht, von denen wir Namen wie Arthur Street, George Lambert und Norman Lindsay hervorheben. — Noch immer sind die modernen Franzosen hier die große Mode: bedeutende Gemälde und Graphik in den Leicester Galleries, Werke von André Dunoyer, de Segonzac in der Independent Gallery und Meister des 19. Jahrhunderts in der French Gallery. Dort sind auch zwei gute englische Namen des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit hervorragenden Arbeiten zu studieren: Hercules Brabazon (1821—1906) mit Aquarellen und Charles Conder (1868—1909) mit Gemälden, Zeichnungen und gemalten Fächern. — Eine merkliche Besserung des Niveaus ist auf der Winterausstellung des Royal Institute of Oil Painters festzustellen, in der besonders einige Stilleben einen guten Eindruck machen. K. P.

München

Letzthin war vielerlei sichtbar, das nur aufgezählt sein mag. Bei Heinemann-Landschaften von der Malerin König-Winternitz, danach Arbeiten des Münchners Rich. Benno Adam Bei Paulus der Nachlaß des früh verstorbenen Ernst Schüller, danach Landschaften von Hermann Ebers. Im „Buchladen" Graphik von E. R. Weiß. Die Graphische Sammlung der Neuen Pinakothek gab Fortsetzung der Schau von Neuerwerbungen und Zugängen, wobei ein nicht gerade streng genommener Maßstab wohl durch den Begriff „Zugänge" gedeckt ist. Bei Thannhauser sah man Gemälde von J. C. Holzer, von denen Halbfiguren mit dem Aus-

druck banger Frage in den Köpfen ansprachen. Etwas kritzelige, unfeste Aquarelle von Hermann Philips füllten den Graphikraum. Den kräftigsten Eindruck machten drei auswärtige Meister, die gegenüber den vorigen in gewisser Verwandtschaft stehen, indem sie jener drastischen Phase des Expressionismus angehören, die jetzt durch eine „klassizistische" überholt wird. Es war Pechstein, den Goltz nun mit Aquarellen und Graphik zeigte, nachdem zuvor Gemälde ausgestellt gewesen waren. Ferner Erich Heckel, der mit wenigen, meisterhaften, neuen Aquarellen im Kabinett I. B. Neumanns auftrat. Und Beckmann, dessen Zeichnungen und Graphik bei Thannhauser zu sehen waren. Jeder spiegelte vom bleibenden, elementarischen Gehalt dieser Phase. Pechsteins Reiz liegt wieder in sich gleichbleibender, breiter Frische des Komponierens. Beckmanns komplizierteres Wesen erstaunt durch Assimilationsfähigkeit, mit der er, der entwicklungsfähigste, aus einem dämonischen Impressionismus bald zu Chagallschen, ja „futuristischen" Möglichkeiten vorgeschritten war, um neuerdings durch eine barsche Knappheit zu beeindrucken. Den Vogel schoß diesmal Erich Heckel ab mit jenen Landschaften, die zu blühender Geschmeidigkeit übergehen und deshalb nun manchmal an den schwingenden Fluß Hodlerscher Landschaften zurückerinnern.

Von äußerstem Gegensatz wollten die Farbstiche Schleichers sein, die Caspari zeigte. Dinge von größtem Farbraffinement, virtuos geschult an Rokoko, mondänem Expressionismus und Japan. Eklektische Eleganz aber, koketter Zug in der Rhythmisierung lassen über ein Bestaunen der neu errungenen technischen Mittel noch nicht hinauskommen.

Bei Goltz sah man bis Anfang Dezember Aquarelle von dem in München lebenden Eduard Arnthal, meist aus den Jahren 1922 und 1923 In breiten Wellen und Schwankungen stehen seine Formen. Eindrucksvoll, wenn er ein kolossales Schiff in kleinem Raume engen Hafens, kleine Häuser machtvoll überragend gibt, mit jener drohenden Schwankung hergeschwemmter Riesenform. Ein Steigen, auf Kippe stehn und Abschwellen ist oft auch in anderen Bildern. Er braucht mächtige Gegenstände. Wo er ruhige Landschaften gibt, wird er leicht süß in der Farbe. Auch gefährdet bisweilen die quellende, ins Große aufgeschwemmte Massenbildung, die manchmal von Reiz ist, oft aber mehr wie unbestimmtes Gestikulieren wirkt. Ferner trat zum ersten Male eine junge Malerin aus Jena auf. Helene Czapski. Über ihre Aquarelle, die zum Entschlossensten und Folgerichtigsten gehören, was weibliche Malerei letzthin hervorgebracht hat, berichtet ein Aufsatz im „Jahrbuch für junge Kunst 1923". Außerdem waren bei Goltz die „Neuwerker Bremen" zu sehen: A. Welp mit angenehmer Graphik, mäßigen Aquarellen, R. Köpke mit derben Arbeiten von guter Einfalt, F. Fuhrken mit geschmeidig rundenden Radierungen und farbgehaltenen Aquarellen, noch manchmal befangen im Dekorativen. Ferner Arbeiten von W. Menz und E. Hausmann.

Bei Thannhauser wurde inzwischen eine Ausstellung mit Gemälden von Arthur Grimm (Baden-Baden) und Aquarellen sowie Druckgraphik von Otto Schubert (Dresden) eröffnet. Roh.

Das Graphische Kabinett in der Barerstraße gegenüber der Neuen Pinakothek zeigt von Mitte November bis Mitte Dezember von Erich Heckel eine Reihe von Aquarellen, die in diesem Jahr an der Föhrde und im Gebirge entstanden sind.

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein bringt Aquarelle, Graphik und Zeichnungen von Otto Dix. Die Ausstellung ist ein Ereignis. Man verläßt sie, um Erlebnisse bereichert. Dix, obwohl phänomenal in der Technik, läßt sich mit artistischer Bewertung nicht erschöpfen. Seine Kunst ist als Zeitglosse mit dem Leben, der Gegenwart verbunden. Sie ist die satirische Stichprobe unserer gesellschaftlichen Zustände, die unerläßliche Dosis Witz und Zorn, das dröhnende Lachen, dessen wir bedürfen, um unsere Zeit zu ertragen. Solche Persönlichkeiten, mit Spiegel und Geißel, sind immer notwendig, gleichviel, ob sie als Maler, Dichter oder Priester — Holbein, Hogarth, Daumier, Coster, Abraham à Santa Clara — erscheinen. Dix porträtiert. Aber diesen Gesichtern sind wir alle schon begegnet. Es sind Typen. Typen der Gesellschaft, Typen der Gosse. In Parallele: Hefe gegen Hefe. Gesellschaftsidioten, Inflationsfledderer, Raffke in Varianten. Egoistische Versimpelung, unfreiwilliger Humor. Alle Phasen femininer Entartung, von versteckt lüsterner Dämlichkeit bis zur dreisten Unverfrorenheit, von stupider Geilheit bis zu bestialischer Dämonie. Laster in allen Schattierungen mit schonungsloser nottuender Gerechtigkeit höhnend demaskiert. Die Bestie Mensch ist aus der Blütenlese unserer heutigen Gesellschaft hervorgerissen. — Diese Unversöhnlichkeit mag sanfte Seelen entrüsten, sie mag, rein psychologisch betrachtet, manchmal beinah wie ein erotischer Racheakt empfunden werden, aber sie ist das rettende Gift eines Heilserums.

Ein Selbstbildnis, dämonisch, sinnlich brutal, voll kämpferisch anklägerischer Spannung, in seiner impulsiven Kraft wie ein Dolchstoß wirkend, der sich in sein Opfer einbohrt und es zerfleischt, faßt das in den Bildnissen Gegebene wie in einen Brennpunkt zusammen.

Einige Aquarelle von Nolde, Figürliches und Landschaftliches, imponieren schlechtweg durch ihre grandiose Vereinfachung. Sie sind so groß gesehen, daß man fast mit Verwunderung fest-

stellt, wie hier doch noch Zeit und Atem blieb, sie koloristisch so unendlich fein durchzuführen.

* * *

Ende November eröffnete die Antiquitätenfirma L. D. ben Soliman ihre neuen Kunstausstellungsräume. Das junge Unternehmen, dessen künstlerischer Leiter der Maler und Architekt Fabry ist, führt sich sehr vorteilhaft mit einer Ausstellung ostasiatischer Kunst ein. Man findet in strenger Auswahl kostbare Stücke, von denen sich früher einige in bekanntem Pariser Besitz befanden, andere auf der Ausstellung der Berliner Akademie 1912 Aufmerksamkeit erregten. Ein Teil der schönsten Objekte ist aus Wiesbadener Privatbesitz. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Das bayrische Staatsministerium für Unterricht und Kultus in München bewilligte dem ordentlichen Professor der Kunstgeschichte, Geheimen Hofrat Dr. Wölfflin, mit Wirkung vom 1. April 1924 unter Anerkennung seiner hervorragenden Dienste die erbetene Entlassung. Wölfflin tritt also im Frühjahr definitiv in den Lehrkörper der Universität Zürich ein. — Die Nachfolgeschaft Wölfflins auf dem berühmten Münchner Lehrstuhl ist demnach aktuell geworden. Genannt wird allgemein als der Berufene Wilhelm Pinder, der kunstgeschichtliche Ordinarius der Leipziger Universität, der — Süddeutscher von Geburt — nach Temperament, Lehrbegabung und unter besonderer Berücksichtigung seines Spezialgebietes, der deutschen mittelalterlichen Plastik, gerade für München in jeder Beziehung außerordentliche Voraussetzungen besitzt. Erfreulich, wenn das bayrische Kultusministerium diese wichtige Frage der Wölfflinschen Nachfolge so rasch als möglich entscheiden würde. — Professor Poelzig, der bekannte Architekt und Inhaber eines Meisterateliers an der Berliner Akademie, ist zum ordentlichen Professor an der Berliner technischen Hochschule ernannt worden. — In Murg bei Säckingen ist Anfang November der bekannte badische Maler und Graphiker Karl Friedrich Zähringer gestorben, nachdem er in Davos vergeblich Heilung von schwerem Leiden gesucht hatte. Über Zähringers bedeutendes graphisches Werk hat Hans Curjel im Jahrbuch der jungen Kunst 1922 eingehend in einem illustrierten Beitrag referiert, der auch ein Verzeichnis des bis dahin veröffentlichten Oeuvres brachte. Der frühe Tod dieses begabten Alemannen bedeutet einen schweren Verlust für die deutsche Kunst. — Auch der Bildnismaler Robert Weise, ein geborener Stuttgarter, ist kürzlich 54 Jahre alt in Starnberg gestorben. Er gehörte einmal als prominentes Mitglied der Künstlervereinigung „die Scholle" an und hat als solcher neben Erler auch an der Ausmalung des Wiesbadener Kurhauses teilgenommen. Während des Krieges war Weise Lehrer an der Hochschule für bildende Kunst in Weimar, von wo er im Jahre 1918 nach Starnberg übersiedelte. Sein künstlerischer Ruf gründet sich vor allem auf die zum Teil außerordentlich geschmackvollen Porträts, weniger auf seine allegorischen Darstellungen, die ganz im Sinne des Plakatstils der „Scholle" gehalten sind. — In Berlin ist kürzlich der norwegische Maler, Sammler und Kunstkenner Bernt Grönvold infolge einer schweren Grippe im 65. Jahre gestorben. Grönvolds Anteilnahme an der Entdeckung des alten Hamburger Kreises vom Schlage der Wasmann, der beiden Rohden, Emil Janssen und H. Beckmann und das Fundament, das seine Entdeckungen 1906 der ersten Jahrhundertausstellung in einem gewissen Sinne gegeben haben, ist zu bekannt, um im einzelnen wiederholt zu werden. Grönvolds Sammlung war unter Tschudi lange Zeit in der Nationalgalerie ausgestellt. Seine eigene malerische Produktion beschränkte sich auf die Landschaft und Porträtdarstellung, die guten Geschmack, aber im ganzen nur mittlere Begabung verrieten. — Dr. Wilhelm Köhler, Direktor der staatlichen Kunstsammlungen in Weimar, hat sich an der Universität Jena für mittlere und neuere Kunstgeschichte habilitiert.

Verschiedenes

Von deutschen Kunstzeitschriften

Mit dem 1. Oktober-Doppelheft hat die bekannte Kunstchronik des E. A. Seemann-Verlages in Leipzig, die auf ein 58jähriges Bestehen zurückschauen darf, ihr Erscheinen eingestellt. Eine Tatsache, die im Interesse der deutschen Wissenschaft außerordentlich zu beklagen ist. — Auch die bekannte Antiquitäten-Zeitung in Stuttgart hat in diesen Tagen aufgehört zu erscheinen.

Haag

Prof. Martin vom Mauritshuis veröffentlicht in „Oud-Holland" soeben einen Aufsatz über Rembrandts „Nachtwache", worin mit Bestimmtheit die Vermutung ausgesprochen wird, Rembrandt habe sich auf diesem Bilde selbst mit dargestellt und zwar im Porträt der zwischen dem Fähnrich und dem gehelmten Patrizier eingeschobenen Begleiterfigur. Es sei das gleiche Antlitz der Rembrandtschen Selbstbildnisse zwischen 1639 und 1643. Auch stimme dieses Antlitz stark überein mit einem Selbstbildnis, das Rembrandt 1638, also vor dem Nachtwachenauftrag als Fragment radierte und das gleicherweise nur das Barett, ein Auge und das Oberstück der Nase wiedergibt. H.

Meid-Oeuvreverzeichnis

Besitzer von Zustandsdrucken usw. graphischer Blätter von Prof. Hans Meid werden gebeten, Angaben darüber zur Vervollständigung eines

Gesamtverzeichnisses des graphischen Werkes des Künstlers zu senden an Dr. Erich Wiese, Leipzig, Fockestraße 5, II.

Stattgehabte Versteigerungen

Die Versteigerung der Sammlung Iklé

Die Auktion des ersten Teils der großen Textilsammlung Leopold Iklé (18.—20. September) im Zunfthaus zur Meise in Zürich brachte den Veranstaltern, für die die bekannten Kunsthändler H. Messikomer (Zürich) und H. Helbing (München) amtierten, einen bedeutenden Erfolg. Unter zahlreicher Beteiligung des internationalen Handels, den u. a. Bernheimer (München), Haas und Fränkel (Frankfurt), Werner, Friedrich und Bauer (Wien), Seligmann und Maison Lafitte (Paris), Jakoby (London), Keepers (Amsterdam), Sangiorgi (Rom) repräsentierten, fanden an allen drei Tagen um die bedeutenden Stücke der Sammlung zum Teil sehr hartnäckige Bietkämpfe statt, an denen auch Privatsammler, allerdings ohne großen Erfolg, regen Anteil nahmen. Spitzen, zumeist italienischer Herkunft, variierten nach Erhaltungszustand und Größe im Preise zwischen 50 und 1000 Fr., gestickte Bilder und Stickereien auf Samt und Wolle gingen bis 4000 Fr. Sehr hoch gewertet waren alte liturgische Gewänder und Gewandteile. Hier brachte es ein Ensemble von zwei Stäben mit der Cappa eines Pluviales (Spanisch, 17. Jahrh.) auf 15500 Fr. Einzelne Stücke — die Mehrzahl dieser Arbeiten ging nach Frankreich — wurden bei 2000 bis 9000 Fr. zugeschlagen. Der Hauptkampf entbrannte um die kleine, aber erlesene Kollektion von Iklés Bildteppichen. Das Angebot der Gobelins schnellte gleich die erste Nummer, einen Teppich mit Darstellungen aus der Geschichte Mosis (Deutschland, 1568) auf 10500 Fr. Ein Schweizer Bildteppich des 16. Jahrhunderts mit Hagar und Ismael und einer Darstellung der Empfängnis ging um 12500 Fr. nach München, ebenfalls dahin ein rassiges elsässisches Antependium mit der Beweinung Christi (15. Jahrhundert) für 20100 Fr. und ein mitteldeutsches Stück eigenartiger Technik von gleicher Zweckbestimmung, Krönung Mariä und Heilige (15. Jahrhundert), für 25500 Fr. Ein Kissen (Elsaß, um 1501) mit der Empfängnis wandert für 7400 Fr. nach Paris. Ein Antependium mit sechs Darstellungen aus dem Marienleben, eine prachtvolle Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, schwäbischer Herkunft, stieg von 50000 rasch auf 70000 Fr. und wird über das große Wasser nach New-York wandern. — Auch die gestickten Bildteppiche erreichten zum Teil sehr hohe Preise. Eine französische Arbeit um 1600 mit Tobiasszenen brachte es auf 10000 Fr., ein schweizerisches Antependium (16. Jahrhundert) mit Verkündigung und Geburt Christi ebenfalls auf 10000. Ein anderes Antependium deutscher Provinienz von 1592 mit Szenen aus dem Leben Christi wurde bei 19000 Franken zugeschlagen, ein weiteres Stück mit Heiligen, stilistisch der Schule des Meisters von Meßkirch zugewiesen (1588) bei 13000 Fr. — Als Gesamtergebnis dieser Auktion dürfte eine Summe von 500000 Schweizerfranken nicht zu hoch gegriffen sein. W.

Neue Kataloge

Maggs Bros., London, Conduit Street 34 u. 35, Katalog 440: Important and valuable books, historical, bibliographical and literary. With a supplement of books on printing, bibliographies, etc. 1936 numbers. Vortrefflicher, später ausführlicher zu besprechender Katalog.

Oswald Weigel, Leipzig, Königstraße 1. Auktionskatalog N. F. Nr. 126: Geographie, Völker- und Länderkunde, Reisen. — Auktionskatalog N. F. Nr. 127: Sagenkunde: Mythologische und utopistische Werke. R.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 24	20. Dezember	Heft 24	13. Dezember
„ 1	10. Januar	„ 1	3. Januar
„ 2	24. Januar	„ 2	17. Januar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Post Rottach a. Tegernsee.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Ou. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Renoir. Dejeuner.

Mit Genehmigung von Paul Cassirer.

Moderne Bilder im Städel-Neubau

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln — *Von SASCHA SCHWABACHER*

Über die großartige Erweiterung und Umordnung des Frankfurter Städelschen Kunstinstitutes habe ich nach der Einweihung des Anbaues im „Cicerone" berichtet. Inzwischen sind die Bestände des alten Museums durch die wunderbaren Leihgaben altdeutscher und altniederländischer Meister aus dem historischen Museum aufs glücklichste ergänzt und bereichert worden. Die Säle der alten Meister bieten in ihrer jetzigen Aufmachung, klaren Gliederung und Übersichtlichkeit ganz neue, bedeutungsvolle Eindrücke.

Es kann aber heute leider nicht der Lockung nachgegeben werden, die geistigen Zusammenhänge aufzuspüren, die diese Werke mit denjenigen unserer Zeit verbinden. Wir müssen uns darauf beschränken, die Räume der jüngeren und jüngsten Kunst, die im Neubau untergebracht sind, zu durchwandern.

Das helle, große Haus mit den Werken aus den letzten zwei Jahrhunderten war nicht leicht zu ordnen. Bilder von nur lokaler oder nur kulturhistorischer Bedeutung und die übergroße Zahl von Arbeiten aus der Gründungszeit des Städelschen Kunstinstitutes mußten, ohne ermüdend und störend zu wirken, aufgehängt werden. Diese Schwierigkeiten sind sehr klug und taktvoll überwunden worden. Man hat auf eine Zusammenfassung des Verwandten hingestrebt, ohne die sonst übliche, pedantische Einordnung nach rein historischen Gesichtspunkten und gerade durch diese Freiheitlichkeit sichtbar gemacht, wie vielfältig sich die Linien der Entwicklung überschneiden und durchkreuzen, wie oft die späteren Formanschauungen vorausgenommen, von der Konvention der Zeit dann überdeckt, von einem jüngeren Stil wieder gepflegt wurden, und wie die stärksten Werke den Zwang der Schule sprengen und sich im Ewigen begegnen.

Als Dominante der Bildersäle im Neubau erscheint der lichtvolle Raum mit den Franzosen, voran die Impressionisten. In diesem Saal strömen nebeneinander „Die Croquetpartie" Manets, Renoirs zärtlich zauberhaftes „Frühstück" und „Lesendes Mädchen", Degas beschwingte, aus schwarzen Farbtönen des Vordergrundes aufsteigende Lichtvision der Tänzerinnen und das „Déjeuner" Monets mit seiner wunderbar feinen Tonmalerei ihre flutenden Farbwellen aus. Courbets „Woge" drängt auf kleiner Leinwand die ganze Fülle und Kraft des bewegten Meeres zusammen. Die Bilder deutscher, sogar Frankfurter Meister sind mit Kühnheit und Erfolg unter die großen Franzosen gehängt worden. Ein füllig, saftig strotzendes Frauenporträt Viktor Müllers und ein duftiges Waldstück von Louis Eysen könnten Werke französischer Künstler sein. Trübners pastellfarbiges „Bildnis einer Dame" scheint schwebend die Mitte zwischen Degas und Renoir zu halten. Otto Scholderers „Geiger am Fenster" wirkt wie der Auftakt zur Pleinairmalerei. Es liegt eine weite Entwicklungsspanne zwischen diesem Bild und dem Porträt des „Dr. Gachet" von van Gogh, das neuerdings einen guten Platz in diesem Saal gefunden hat. Das Werk nimmt den Reichtum an malerischen Mitteln schon als Voraussetzung seiner leidenschaftlich subjektiven Ausdruckskraft. In seinem farbig ornamentalen Gewoge, dem stürmische Empfindung den Rhythmus gibt, ist der Expressionismus bereits vollzogen. Kokoschka verneint in seinem Bildnis des „Dr. Schwarzwald" das Resultat der schönen Malerei, um die nervöse Unruhe, die Rastlosigkeit seines Kopfes, zu packen.

Geheimnisvolle Zusammenhänge der künstlerischen Anschauung werden vor einem Frühbild Hodlers im deutschen Saale wach, das in seiner prägnanten Formung an die Malerbildhauer des Quattrocento erinnert und zugleich etwas von dem preziösen Reiz Picassoscher Haltung hat. In diesem Werk, wie in dem noch impressionistisch gemalten

Frühbild van Goghs „La chaumière" erweist sich wieder, daß wir nichts erwerben können, was wir nicht besitzen. Die Kraft, die später eine eigene Welt zu formen weiß, steckt verhüllt in den Schulwerken. Man spürt die Klaue des Löwen.

Die Komposition „Loth mit seinen Töchtern" von Karl Hofer ist aus einer glücklichen Zeit des Künstlers, ehe er sich noch die letzte Freiheit, den malerisch schwelgerischen Reichtum seiner Bildgestaltung um einer herben Stilaskese willen, versagte.

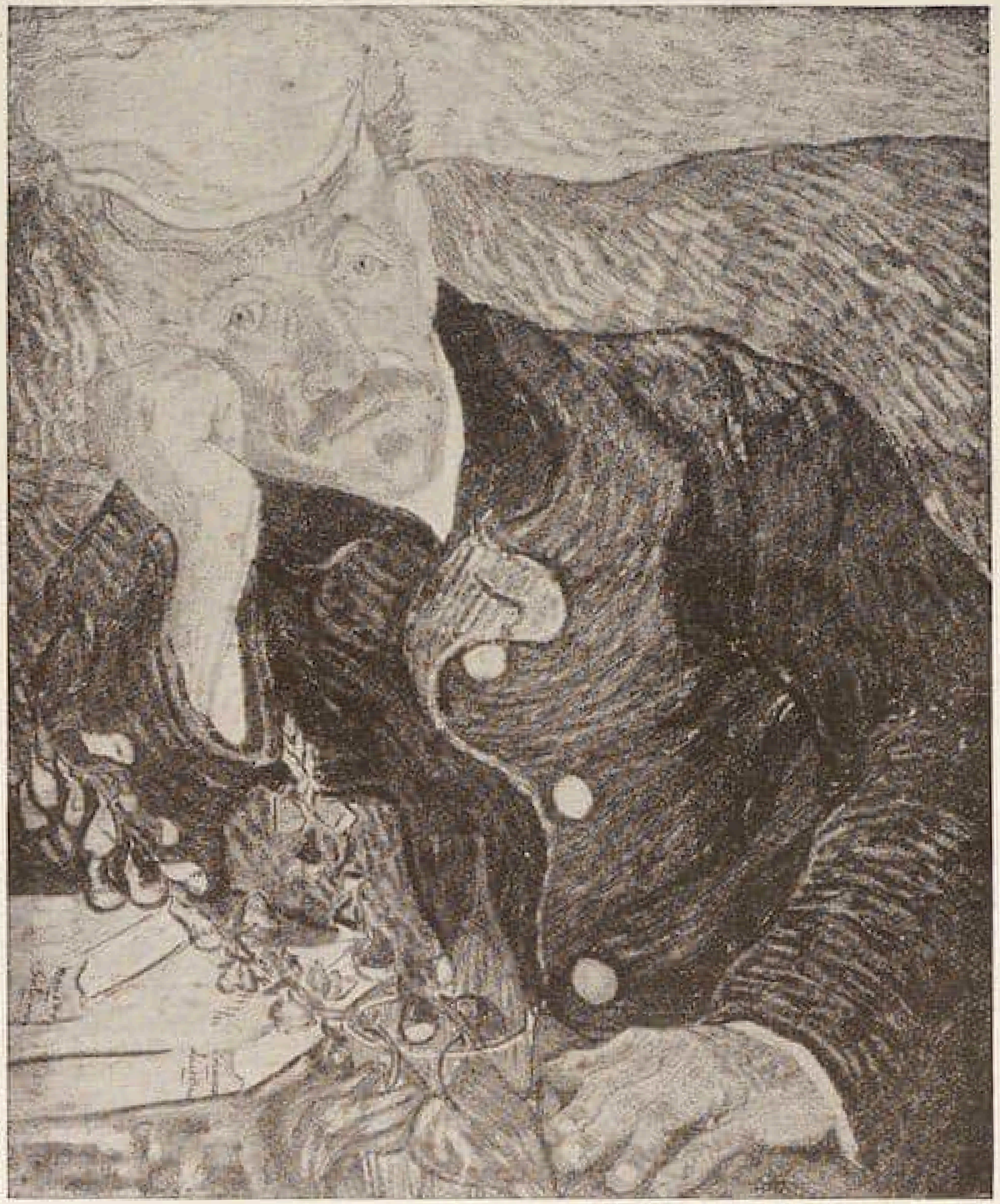
Der eigentliche Expressionismus im kleinen Saal ist mit großem Ton überklungen durch den herrlichen Matisse der Galerie. Mit den einfachsten Mitteln in eine scheinbar ganz schlichte Komposition ist ein unausschöpfbarer Reiz von starker, vibrierender und doch abgewogener Farbigkeit gebannt. Erst wenn man den schwächeren Moll dagegen sieht, der alle Indegrenzien Matissescher Kunst zusammenhäuft, begreift man die intuitive Kraft von Matisse. Marcs „Weißer Hund" mit seinen gelben und blauen Tönen stellt ausgezeichnet die farbige Verbindung zwischen dem blauen Matisse und dem gelben Kirchner „Gutshof auf Fehmarn" her, der mit seinen spukhaft grauen Gestalten und grauen Schatten in dem Meer von gelb wie ein Traum aus einer phantastisch exotischen Welt wirkt. Auch in seinen andern Bildern breitet Kirchner, der in Deutschland die subtilste und raffinierteste Farbenempfindung von fast pathologischer Feinfühligkeit hat, eine eigene Sphäre um sich aus. Das „Selbstbildnis" mit der abgehauenen Hand, das der Städel das Glück hatte, zu erwerben, ist eines der besten Werke Kirchners und wird vielleicht in seiner sachlichen Bindung eines grausigen Stoffes in eine ästhetische Wirkung ein Dokument unserer Zeit bleiben. Auch das Porträt seiner Frau ist bei fast graphischer Strenge voll malerischer Schönheit. Beckmanns großaufgerecktes Wollen, sein starkes Können und sein Wissen von der Kunstgesetzlichkeit ist in dem religiösen Bild der „Kreuzabnahme" nicht zu ganz organischer Einheit geworden. In dem neuerworbenen Werke „Nizza" vollzieht er die letzte Abkehr von der Bejahung schönen Lebens. Jeder Teil des Bildes ist beste Malerei und doch eine bewußte Umkehrung der künstlerischen Lustbetonung in ihr Gegenteil. Das Gemälde „Häuser" von Rohlfs, das jetzt nach der Neuordnung die Breitwand füllt, zeigt hier erst die ganze Noblesse, Intensität und farbige Lebendigkeit, die Teile dieser Kunst sind. Ein neugestifteter Campendonk „Das Gebirge" (aus der Kowarzikstiftung) ist von kindlicher Dumpfheit, die sich selbst ein wenig im Bewußten spiegelt, dabei kompositionell und malerisch von großer Delikatesse. Brasch, Babberger, Ewald, Lismann, Pechstein, selbst die Modersohn und ein nicht glücklich gehängter Heckel verklingen neben den starken Akkorden.

Mit einem kühnen Experiment fand ein neuer, dekorativer Pellegrini seinen Platz neben den beiden Bildern „Mann mit der Ente" und „Sitzende Dame" von Munch, die in ihrer Einfachheit von fast dämonischer Ausdruckskraft sind. Sonst gehört dieser zweite, große Oberlichtsaal den deutschen Impressionisten. Trübner, Liebermann, Slevogt, Nußbaum beweisen in einzelnen Werken die Notwendigkeit und das künstlerische Recht ihres malerischen „l'art pour l'art".

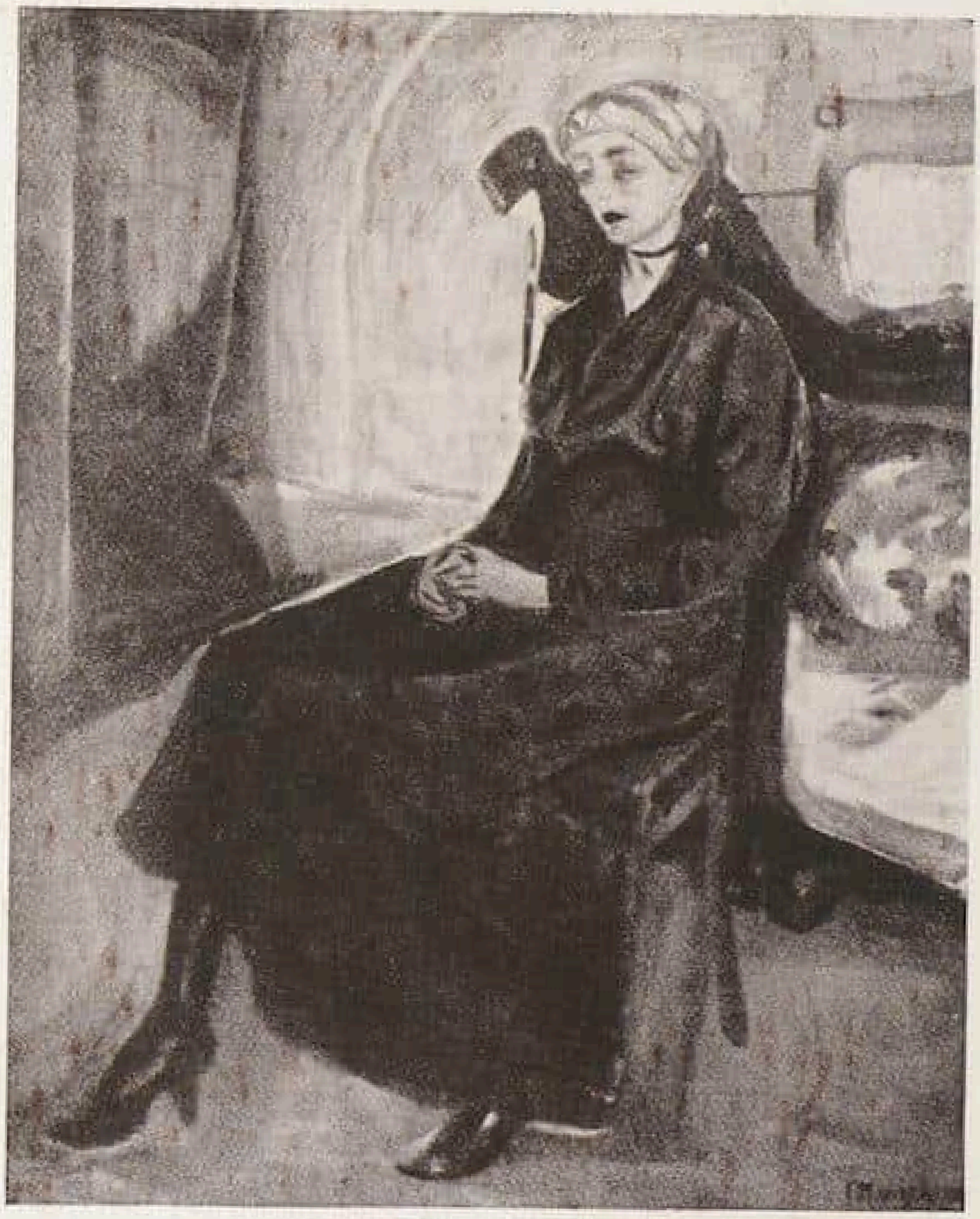
Man versehle nicht in die kleinen Kabinette des alten und neuen Städel zu gehen, die in Bildern und Skizzen der primitiven Meister, Romantiker und Impressionisten, die unterbewußten Pfade zeigen, die zum Expressionismus führen.

Durch die ganze Organisation des Städel, durch das Fertige und Unfertige der neuen Säle strömt ein lebendiges Verständnis für die ewigen Wandlungen der Kunstformen, — ein Verständnis, das in allen Tendenzen und Richtungen das Wesentliche, die echte Kunstäußerung, entdecken und darzubieten sucht.

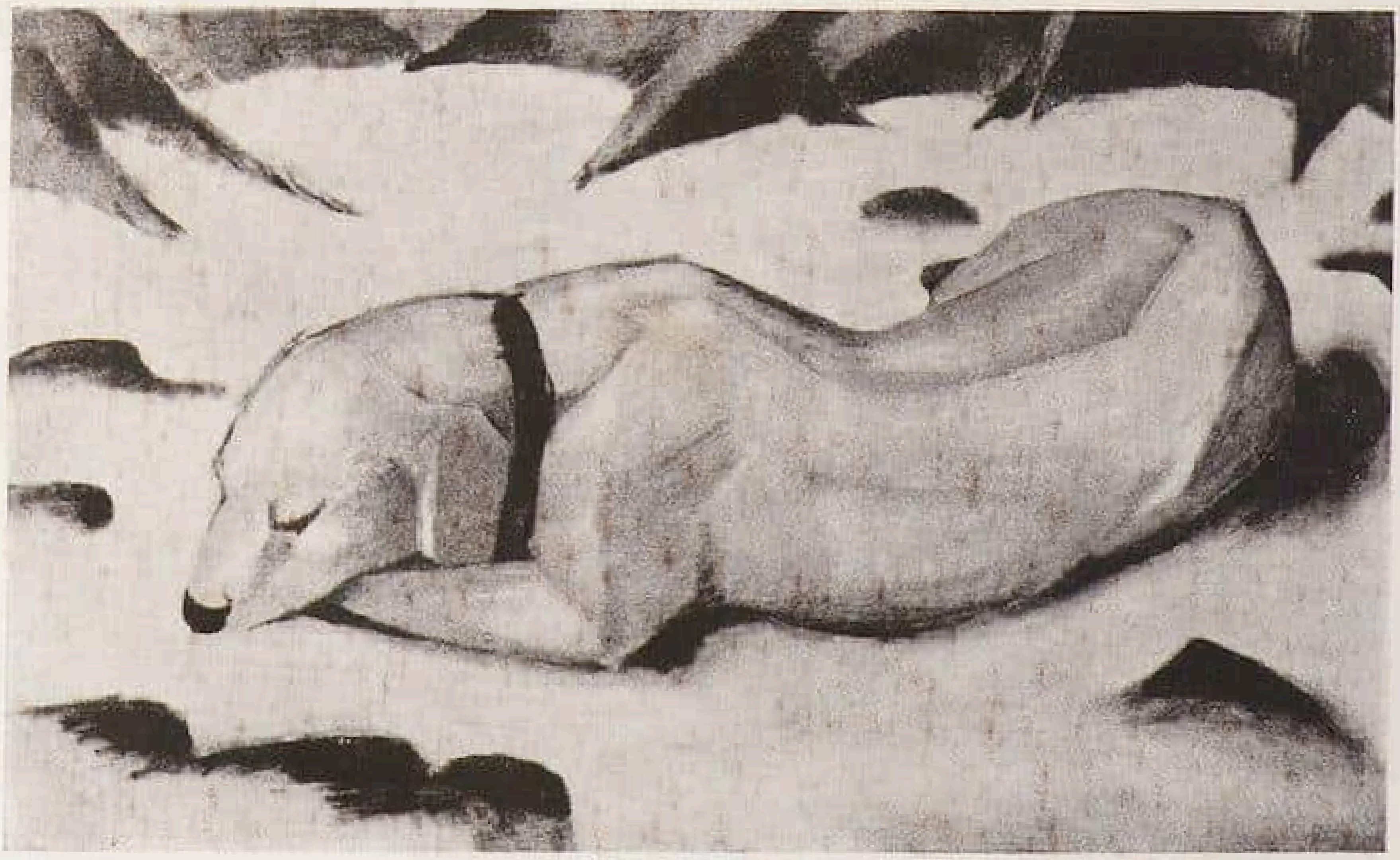
Kokoſchka. Dr. Schwarzwald.



Vincent van Gogh. Bildnis des Dr. Gachet. 1890.



Munch. Sitzende Dame.



Marc. Weißer Hund.

Zu den neuen Arbeiten Ludwig Meidners

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — Von PAUL FECHTER

Als der letzte große Umwandlungsprozeß in der Malerei des letzten Menschenalters sich vollzog und aus dem versinkenden naturalistischen Impressionismus die Gegenbewegung des Expressionismus erstand, da war es verhältnismäßig einfach, begrifflich den Sinn dessen aufzuzeigen, was sich in den Bildern der jungen Maler im Konkreten begab. Zunächst einmal: gegen eine Gesamtbewegung, die impressionistische, erhob sich eine andere, ebenfalls überpersönlich allgemeine: die expressionistische. Es standen nicht verwirrend Individuen gegen Individuen, sondern eine Heerschar gegen die andere. Sodann: Der Thesis folgte hier sauber und klar die Antithesis. „Kunst kommt von Können her", hieß es auf der einen Seite; „aber wenn mans kann, ists keine Kunst mehr", klang die Antwort höhnisch von der anderen zurück. Hier war Natur, Freilicht, Sehen alles — dort hieß es Los von der Natur, zurück zum Bild und zurück zum Gefühl! Die Gegensätze standen sich dialektisch reinlich gegenüber: das Bisherige wurde verneint durch sein Gegenteil. Das Pendel schlug exakt nach der anderen Seite aus.

Inzwischen ist der Expressionismus ebenfalls alt geworden und in dieselbe Situation gekommen, in die er damals den alternden Impressionismus drängte. Die Jahre, die ihm gehörten, soweit er eine zeitliche Entwicklungsphase und nicht vielleicht doch tieferes ist, sind vorüber: eine neue Generation steht vor der Aufgabe, ihn abzulösen und durch Neues zu ersetzen. Diese Aufgabe aber ist erheblich schwerer zu lösen als die, die seinerzeit dem jungen Expressionismus gestellt war. Denn der stand vor einem Gegner, der letzte Phase einer jahrhundertelangen Entwicklung war, deren man nicht nur in der Malerei, sondern auf den meisten geistigeren Gebieten des Lebens überdrüssig geworden war. Man konnte ihr nicht nur, sondern man mußte ihr sozusagen ihre kontradiktorischen Gegenkräfte entgegenstellen: indem man ihr Wollen verneinte, bejahte man bereits das eigene, entgegengesetzt gerichtete. Wollte die neue Generation, die der expressionistischen folgt, in gleicher Weise verfahren und jetzt ihrerseits wieder die expressionistische Bewegung rundweg verneinen — so würde sie konsequentermaßen wieder beim Impressionismus ankommen müssen, als bei der Antithesis der expressionistischen These. Das aber wäre bloße Rückkehr und Wiederholung — die durch die dazwischenliegende innere Wandlung unmöglich gemacht ist. Das Pendel schwingt wohl zurück, aber es steigt zugleich. Über Thesis und Antithesis wächst die Synthesis: es gilt jetzt, weiterzukommen, nicht nur mehr von einer feindlichen Voraussetzung aus, in das Entgegengesetzte, sondern zusammenzufassen. Vielleicht auch zu bewahren und noch weiterzutreiben: denn es ist noch lange nicht ausgemacht, daß das Pendel bereits wieder am Umkehrpunkt angelangt ist. Es hat am Ende nur den tiefsten Punkt durchlaufen und steigt jetzt, mit verlangsamter Bewegung, weiter an.

In jedem Fall: die Aufgabe, die der nachexpressionistischen Generation gestellt ist, ist erheblich komplizierter als etwa die des Geschlechts von 1880. Und man braucht nur einmal ein paar Ausstellungen jüngerer Malerei zu durchwandern, um zu sehen, auf wie verschiedenen Wegen die Heraufkommenden die Klärung suchen, die sie zum Weiterkommen brauchen. Man sieht, wie die Tendenzen der letzten Phase fortwirken, wie das abstrakte Wollen sich ins Konstruktive und Konstruktivistische gewandelt hat, bis zur Verneinung der Malerei überhaupt und ihrer Überführung ins handwerkliche Konstruieren und Basteln; man sieht, wie die spezifisch expressionistische, das Gefühl betonende Welle weiterrollt, die Bildrücksichten immer noch weiter zurückdrängt und aus gestaltlosem, reinem Gefühl Gefüge von neuer Ausdruckskraft schon weit jenseits aller Bildbaubestrebungen des Expressionismus hervorbringt. Und man sieht schließlich,

wie aus dem Zurückschauen auf den Ausgangspunkt der ganzen Bewegung, auf die Ablösung vom Impressionismus eine neue Beziehung zur Natur erwächst, die die strenge Theorie einst völlig verwarf — wie da und dort ein neuer geläuterter Naturalismus zu keimen scheint und über ihm in ersten Umrissen die Ansätze zu einem neuen Willen zur Größe, zum Monumentalen als einem natürlicheren Mittel des Allgemeinverbindlichen sichtbar werden. Die Verbindung zwischen den Einzelnen, die einst dem steigenden Expressionismus die Stoßkraft gab, scheint gelöst — jeder sucht heute auf eigenen Wegen, für sich, zu seinen Zielen zu gelangen, was nicht hindert, daß die gemeinsame Bindung an das ungeklärte Wollen der gleichen Zeit die Getrennten doch wieder zu verwandten Ergebnissen führt.

Einer der Maler, in dessen Wesen und Werden sich dieses neue Suchen deutlich spiegelt, obwohl er dem Alter nach noch fast der ersten Generation des Expressionismus angehört, ist Ludwig Meidner. Er ist 1884 geboren, kam 1903 auf die Breslauer Akademie; in dem Jahre aber, in dem in Dresden die erste Ausstellung der Brücke stattfindet, 1906, geht er nach Paris und malt „feintonige Impressionen", liegt auf den Knien vor den unwiderstehlichen Werken des Manet. Während der nächsten fünf Jahre lähmt ihn brutale materielle und geistige Not — und erst 1912 kommt er wieder als Maler an die Oberfläche, zu einer Zeit, da der erste innere Elan der neuen Bewegung, obwohl erst jetzt der Publikumserfolg einsetzt, bereits verbraust ist. Zum zweitenmal reißt ihn der Krieg aus der Entwicklung heraus und erst seit 1918 kann er seinen Weg von neuem malend und zeichnend zu vollenden suchen, nachdem er in der Kriegszeit schreibend in ein paar Büchern sich zu helfen versucht hatte.

Meidner gehört zu den Malern der jüngeren Generation, in denen die innere Beziehung der Zeit zum Barock und die Auseinandersetzung mit ihm ausgetragen wird. Man könnte sagen: auch das hat seinen guten Sinn; die Begeisterung für die Gotik, die mit zum Glaubensbekenntnis des eigentlichen Expressionismus gehörte, hat sich bei ihm bereits gewandelt in eine Hinneigung zu dem späten letzten verwandelten Ausklang des gotischen Dranges im Barock. Dies bliebe indessen wahrscheinlich Konstruktion; denn die Beziehungen seiner Arbeiten zur Welt des Barock ergeben sich nicht aus einer äußeren Einstellung, sondern zur Hälfte aus der zeitlichen Situation, zur Hälfte aus der inneren Struktur dieser Seele. In Meidners neueren Arbeiten, vor allem in denen aus der ersten Zeit nach dem Kriege, lebt ein von innen gespeistes barockes Grundgefühl. Sie sind aus dem Bestreben entstanden, über eine ekstatisch gesteigerte Wirklichkeitsgestaltung zum höchsten, an das Transzendente rührenden Ausdruck vorzudringen. Was die Gotik einst direkt gestalten wollte, den Rausch des Metaphysischen, suchte das Barock, Kind einer Zeit, die schon die Wendung der Renaissance vom Geist zur Natur hinter sich hatte, durch rauschhafte Steigerung und Überhöhung des Natürlichen wenigstens in seiner Wirkung zu erreichen. Dieser Maler, der wie seine Zeitgenossen wieder einen Weg zum Geist zurücksuchte, den das hinter ihm liegende Jahrhundert halb vergessen hatte, der zugleich aber aus Instinkt der Natur verbunden bleiben wollte, die eben dieses Jahrhundert neu entdeckt hatte, griff ebenso instinktmäßig auf die Ausdrucksmittel des barocken Zeitalters zurück — und zwar wahrscheinlich durchaus ohne Bewußtheit: ohne direkt an barocke Vorbilder zu denken, rein aus der geistigen Zeitsituation heraus, kam er zu Mitteln und Ergebnissen, vor denen man ohne weiteres nach dem Kennwort Barock greifen muß.

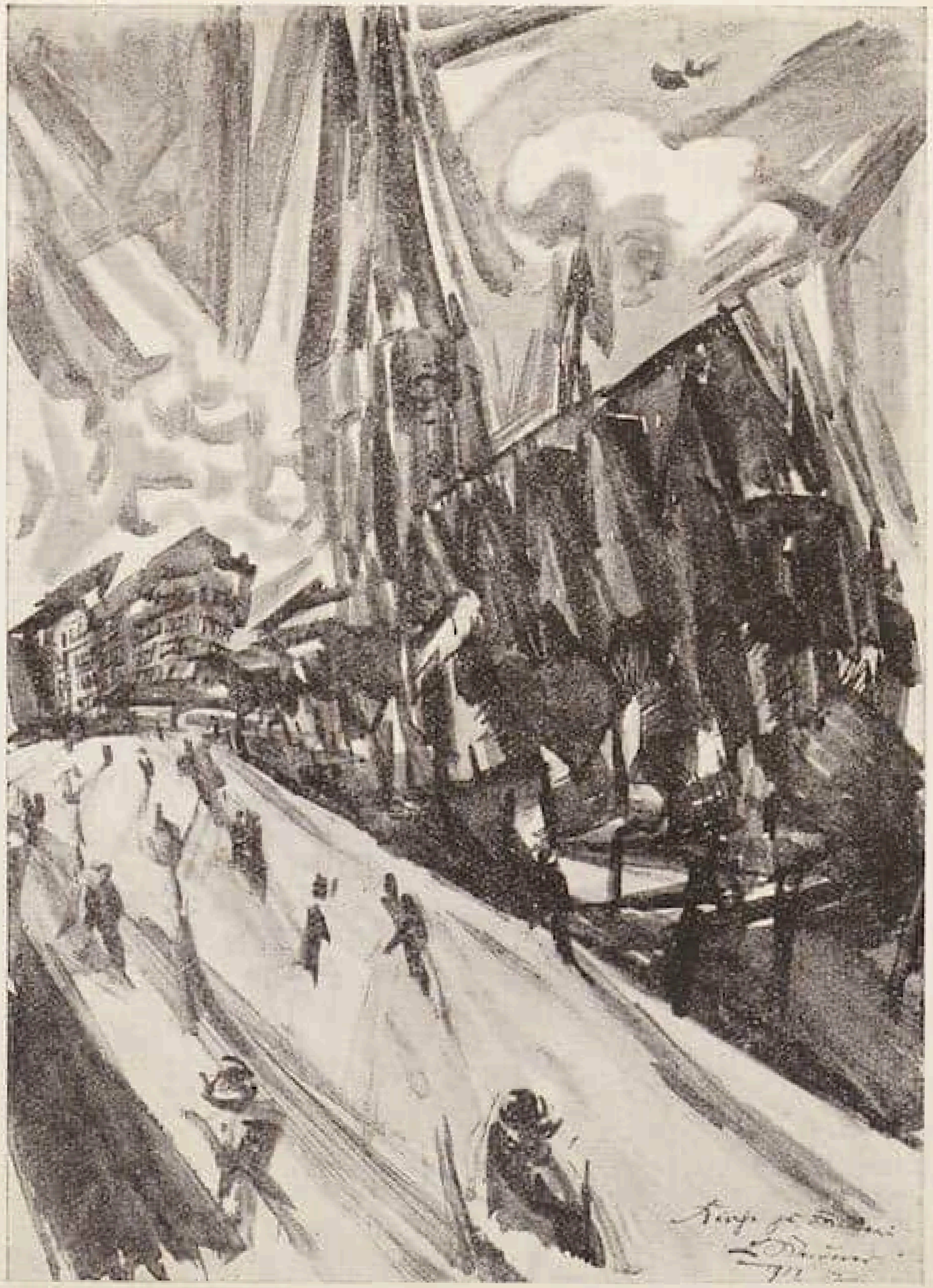
Diese Grundstimmung wird bei Meidner sowohl im Gefühl, das seine einzelnen Arbeiten trägt, wie im Formalen des Ausdrucks, ja fast schon in dem Bewegungsgefühl, das den einzelnen Strich des Stifts, des Pinsels erfüllt, sichtbar. In seinem gegen Ende des Krieges erschienenen Buch „Septemberschrei" hat er für sich und seine Generation ein Bekenntnis zum Naturalismus abgelegt. „Natur, Natur", heißt es dort, „Wer faßt am tiefsten deine ungewisse schweigende Macht?! Wer packt deinen Kern und hebt ihn auf im Raum? Wir müssen dich wieder von neuem erschauen lernen, deine schauer-

Selbstbildnis. Zeichnung. 1919.

Ludwig Meidner.

Psalm 50. Zeichnung. 1921.

Schauung. Zeichnung. 1920.



Straße in Friedenau. Aquarell. 1915.

Ludwig Meidner

liche Urgewalt erkennen und rücksichtslos dein herbes knotiges Gesicht auf unsere Tafeln schmeißen! . . . Worauf es morgen ankommt, was mir und anderen nottut, ist ein fanatischer, inbrünstiger Naturalismus; oh, eine glutvoll männliche und unbeirrte Wahrhaftigkeit, wie die der Meister Multscher, Grünewald, Bosch und Breughel. Denn wir wollen ja dem Höchsten dienen mit unserem Geschäft. Wir haben die großen Gesichte zu schaffen — wie können wir das anders als mit den Formen der äußeren Welt! Unsere Visionen müssen so deutlich und kräftig gefügt sein wie die von Multscher und Grünewald." Das klingt sehr wenig nach Expressionismus; der Naturalismus aber, den Meidner hier meint, ist ein ekstatisch erlebter, ekstatisch gehöhter, wenn man so will, ein expressionistischer Naturalismus. Was er will, ist Gestaltung nicht von Gegebenheiten, sondern seines Erlebnisses am übersteigerten Abbild der Dinge — das heißt also Barock. Und barock, wie dieses Ziel im Geist ist, sind auch die Mittel, mit denen er es erreicht. Wenn man vor allem seine Zeichnungen aus dieser späten Zeit einmal daraufhin betrachtet, diese Menschengestalten in irgendeiner glühenden, gläubigen, furchtsamen, betenden, immer aber ekstatisch übersteigerten Haltung und Bewegung, so ist es sehr merkwürdig, wie sich selbst im Äußeren wunderliche Verwandtschaften ergeben. Die Verkürzungen der Gestalten, ihr Zusammendrängen, die Gewaltsamkeiten ihrer Wendungen und Gesten sind ebenso reines Barock wie die Tatsache, daß die Bildebene bis an die vorderste Ebene des Objekts, ja über sie hinaus in die Tiefe geschoben wird, so daß Hände und Füße des Dargestellten in Nahsicht über den Bildplan nach vorne ins Leere zu ragen scheinen, wie die Arme und Beine eines Barockreliefs über die haltende Vorderebene. Es ist keinerlei historische Anlehnung in dieser Beziehung: sie ergibt sich aber aus der inneren Temperatur dieser Seele und ihrem Zusammentreffen mit einer Zeitsituation, die auf einer anderen Ebene, in verblaßterer und zugleich gewaltsamerer Lebendigkeit der des Barock entspricht.

Vielleicht hängt diese Beziehung auch mit einer inneren Verwandtheit des Raumgefühls zusammen. Meidner hat einen starken Instinkt für die Ausdruckswirkung räumlicher Relationen: seine Porträtzeichnungen geben dafür ausgezeichnete Beispiele Die Gesichter sind meist wie Gebirgsformationen behandelt, ohne Rücksicht auf Symmetrie und Gleichmaß: sie erscheinen verquetscht und zerdrückt — weil die objektiven Raummassen, Stirn, Nase, Kinn, in ihren entscheidenden Wirkungen betont hingestellt werden sollen. Vielleicht spricht hier ganz im Untergrund ein Bestreben mit, Gewohnheitsreste illustrativen Zeichnens, die sich in einer früheren beruflich geübten Zeichnertätigkeit einmal festgesetzt haben und nachwirken, durch eine gewisse Gewaltsamkeit zu überwinden: es gibt einzelne Blätter von Meidner, durch die wie durch einen Schleier ein Rest von Illustration zu schimmern scheint. Zugleich aber wirkt sicher dieses Gefühl für die Ausdrucksbedeutung erfüllter Raummassen mit: es gibt nicht zufällig Blätter von Meidner, die an Skulpturen wie an Holzschnitte Barlachs erinnern. Seine Zeichnungen sind nicht Zeichnungen im Sinne von Flächengliederungen, sondern räumliche Anweisungen: seine Visionen — und Meidner scheint Visionen im echten Sinne des Wortes zu besitzen — sind nicht flächig, sondern durchaus dreidimensionaler Natur. Nicht die Fläche klingt, sondern der Raum wird mit rauher Gewalt, wie im Barock, in einen bewegten Ausdruck seiner selbst und seiner Funktionen hineingerissen.

Aber neben diesem Rauminstinkt hat Ludwig Meidner zugleich das lebendige Empfinden für die bewegte Linie. Sein Gefühl erfüllt, zuweilen wie in bewußtem Selbstgenuß, den Strich mit reich geschwelltem Leben, so daß die Vision auf einigen Blättern fast unheimlich konzentriert gefaßt ist. Sie ist es nicht immer: es gibt Arbeiten von Meidner, die an das Linienkunstgewerbe des späten van Gogh erinnern, wo die Linie ornamental wird statt expressiv. (Die Neigung zum Ornament wird bei Meidner schon in der Handschrift und im Signum sichtbar.) Die ekstatische, explosive Grundstimmung läßt sich nicht dauernd festhalten: prinzipielle Ekstase wird Prinzip, nicht ekstatisch, selbst wenn die Konstitution der Seele sie ursprünglich legitimiert. Einzelnes aber wird ganz

stark ergriffen, vor allem in den Porträtköpfen, wie denn überhaupt bezeichnenderweise überall die Gesichter am eindringlichsten sprechen: unter der barocken Form wächst etwas sehr Zeitgemäßes, ein Ausdruck heutigen Welterlebens, der sich durchsetzt und trotz einer leicht übersteigerten Neigung Meidners zum Pathos, der zuweilen an ein skeptisches Goethewort denken läßt, etwas Überzeugendes hat. Einiges weist auf eine eigentümliche Verwandtschaft mit Kokoschka, der von anderen Voraussetzungen und Ausgangspunkten aus ebenfalls zu barocken Zügen gekommen ist; andere geben das Erlebnis einer menschlichen Erscheinung in einer gedrängten Formung, die zuletzt auch den, der der Welt selbst sehr anders gegenübersteht, überzeugt.

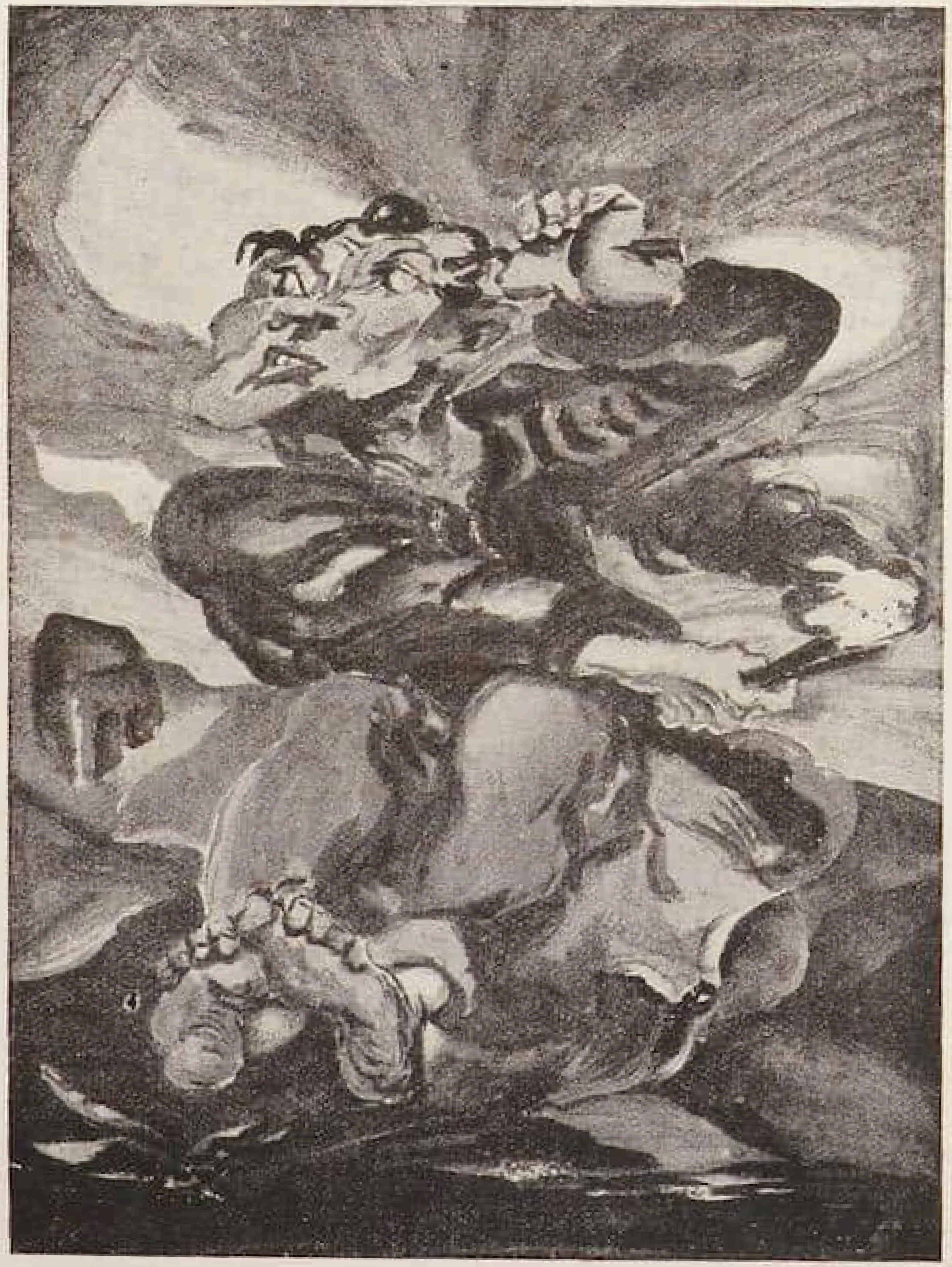
Es ist hier bisher in der Hauptsache von dem Zeichner Ludwig Meidner die Rede gewesen — und es ist zu sagen, daß die stärksten und bleibendsten Eindrücke auch von seinen Schwarz-Weiß-Blättern ausgegangen sind. Die bewegte Linie, der Strich, den eine schwingende Bewegung der Hand schnell, verbissen, in kurvender Ausdruckswut zieht, ist Meidners eigenstes Ausdrucksmittel. Aus Linien baut er seine großen Blätter, in Linien schwingt sich sein Gefühl aus — und aus dem Gegen- und Ineinander von Linien ergibt sich oft eine stärkere Farbigkeit als in seinen Gemälden oder farbigen Blättern. Es ist als ob der Fluß des Gefühls von der Farbe manchmal zum Stocken gebracht wird, obwohl Meidner zuweilen auf einzelnen Blättern wieder eigentümlich apokalyptische Wirkungen anstrebt und erreicht: die Ölfarbe bleibt zäh, dunkel, bekommt nicht die Lebendigkeit der gezeichneten Blätter. Eine abstrakte Grundveranlagung, die dem Maler gestattete, die Zeit zwangsweiser Behinderung an der Arbeit während des Krieges durch Schreiben auszufüllen, scheint eine leichtere und natürlichere Verwendung des sinnlicheren Materials, der Farbe, zu verwehren.

Dieses alles gilt im Wesentlichen von dem Ludwig Meidner der ersten Jahre nach dem Kriege, von dem, der das Buch „Septemberschrei“ schrieb und die Reihe der großen biblischen und Porträtzeichnungen schuf. Ob dieser Maler heute noch derselbe ist, ob eine starke innere Entwicklung zum Religiösen hin, die bereits in den ersten Jahren nach dem Kriege einsetzte, seine Haltung zum Leben nicht sehr stark gewandelt hat, muß abgewartet werden, wird sich vielleicht erst an den Arbeiten aus kommender Zeit offenbaren. Daß die innere Umwandlung stark und tiefgehend gewesen sein muß, zeigt die kleine Selbstbiographie, die Meidner für die Reihe der Bändchen der „Jungen Kunst“ geschrieben hat. Sie ist ganz auf Stille und religiöse Einkehr gestimmt, im Gegensatz zu den beiden ersten Schriften, in denen die Ekstase, der Schrei, die hastige Geste das Bestimmende war. Meidner beugt sich hier ganz in Demut und Hingabe vor dem Göttlichen, kehrt zu der Religion seiner Väter und dem Frieden in Gott zurück; ja er verwirft sogar ausdrücklich einen Teil seiner eigenen, vor allem seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Das Mönchische der Haltung hat noch einen leichten Zusatz Bewußtheit und Stilisierung; die Verwerfung aber der „Gemeinheit, welche er mit seinen früheren Prosaschriften anstiftete“, ist sicherlich echt. Das Wichtigste indessen ist die Wandlung, die das Glaubensbekenntnis zum Naturalismus seit dem Septemberschrei bereits erlebt hat. Meidner bekennt indessen zwar auch hier: „Mich fesselt so sehr der Gegenstand eines Bildes. Was ist auch wichtiger als die Gegenstände der Welt? — sie sind uns tausendmal näher als alle Ideen der Welt.“ Aber er sagt zugleich: „Wer tiefer in die Rätsel des Seins hineinblicken konnte, der hat recht die Fragwürdigkeit, Begrenztheit und Zeitlichkeit aller irdischen Dinge erfaßt und dem erschließt sich auch der große Reichtum und die mannigfache Schönheit jener anderen Welt, die nicht mit den leiblichen Augen geschaut wird, sondern mit den inneren Augen.“ Das klingt nicht mehr sehr nach dem inbrünstigen Naturalismus von 1919 — und die Reihe der Maler, die er jetzt preist und verwirft, bestätigt diesen Eindruck durchaus. An Multscher hält er noch fest — aber Grünewald fällt bereits, weil er noch „mit einer großartigen Palette prunkt, aber dem Gottesreich nicht Genüge tut.“ An seine Stelle sind als Vor-

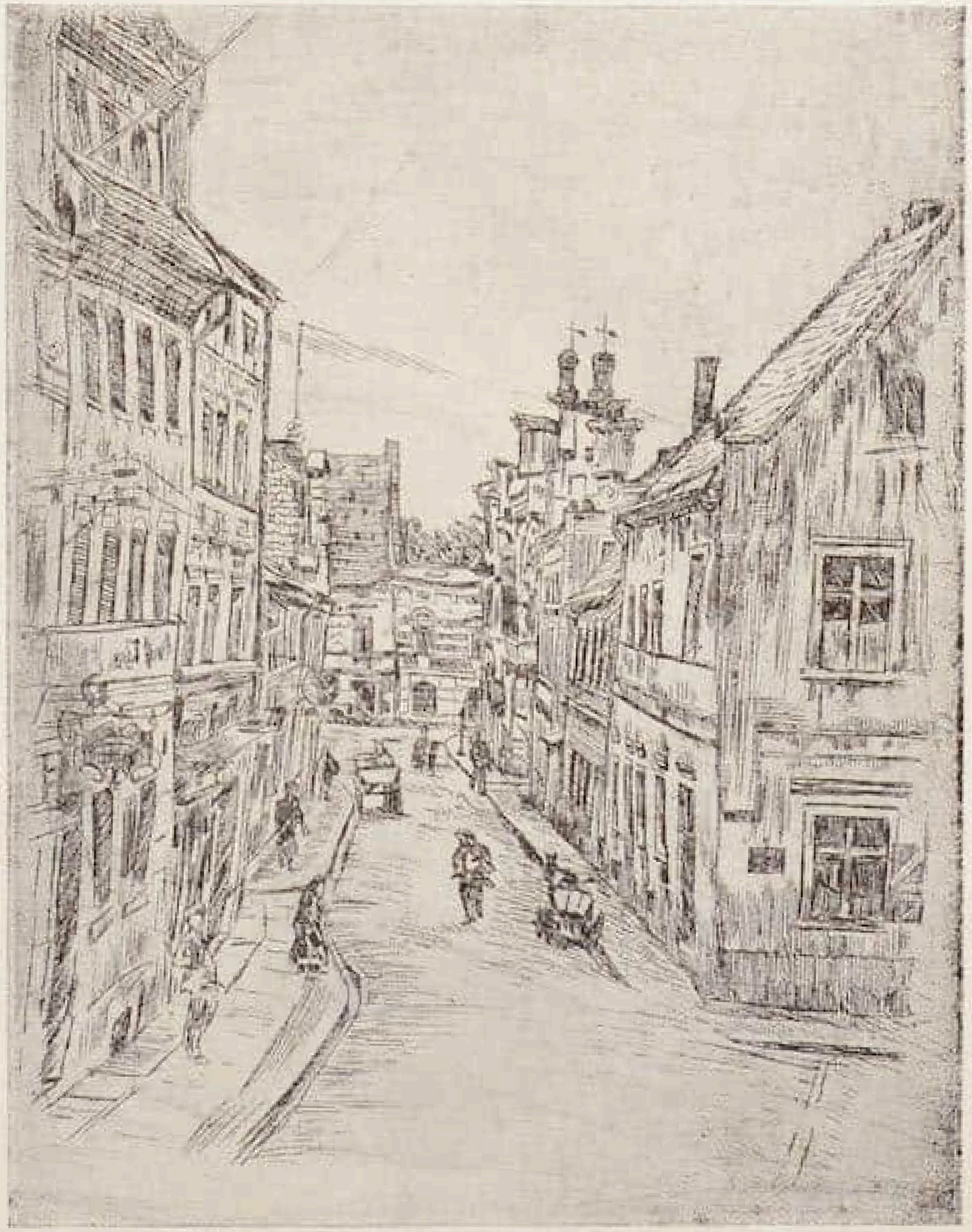
Dr. Kamnitzer. Zeichnung. 1920.

Halleluja. Zeichnung. 1920.

Ludwig Meidner.



Schrei vor Tag. Aquarell. 1920.



Straße in Bernstadt. Radierung. 1922.

Ludwig Meidner.

bilder Runge und Cornelius getreten: Der Expressionist ist wenigstens theoretisch bei den Nazarenern angekommen.

Wieweit die Werke diesen Wandel bestätigen werden, müssen wir wie gesagt abwarten. Bestehen aber bleibt, daß eine Erscheinung wie Ludwig Meidner mit seinem Wollen wie mit seinem Wirken, mit seiner Arbeit wie mit seinen begrifflichen Kommentaren zu sich selber zur Kenntnis der zweiten komplizierteren Phase der Entwicklung des deutschen Expressionismus unentbehrlich ist. Ob die Zukunft das, was er für das Beste hält, bejahen oder verneinen wird, kommt nicht in Betracht: das Entscheidende ist, daß schon eine der führenden noch so nahe Generation wie die, der Meidner angehört, auf so mannigfachen, verworrenen und einander durchkreuzenden Wegen die Lösung der Aufgaben suchen muß, die Zeit und Schicksal ihr gestellt haben. Für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Geistigkeit in den Jahren nach dem Kriege darf man eine Erscheinung wie Meidner in all ihren Äußerungen, ganz gleich, welchen absoluten Wert man diesen beilegen will, nicht übersehen.

Junge Kunst in Erfurt

Von WALTER PASSARGE | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln[1]

Es ist noch nicht allzulange her, daß in Erfurt moderne Kunst gesammelt wird. Die Stadt, bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts kleiner Provinzort und über die mittelalterlichen Ausmaße kaum hinausgehend, mußte sich erst wirtschaftlich emporarbeiten, ehe sie daran denken konnte, sich mit der Kultur eines neuen Zeitalters auseinanderzusetzen. Binnen eines halben Jahrhunderts machte sie die Entwicklung zur Großstadt durch, vermehrte sich ihre Einwohnerzahl um das Fünffache. Man begann, sich seiner kulturellen Verpflichtungen zu erinnern und gründete ein Museum, dessen Geschichte in einer kleinen Broschüre Alfred Overmanns nützlich und teilweise auch ergötzlich nachzulesen ist. Den Kern der Gemäldesammlung bildeten die Gemälde des Erfurters Friedrich von Nerly; das modernste Bild, das der Katalog von 1909 verzeichnet, war ein Pastell von Sascha Schneider „Erkennen". Dann kam — 1912 — Redslob und mit ihm ein sehr frischer Wind in das Erfurter Kunstleben. Es galt zunächst, das Publikum mit dem Impressionismus vertraut zu machen. Werke von Corinth, Slevogt, Trübner, Kalckreuth, Rohlfs (Weimarer Zeit) wurden erworben. Neuerdings traten dazu noch einige farbensprühende Arbeiten des Neoimpressionisten Curt Herrmann. Allmählich ging man zur eigentlichen Moderne über, zunächst in der Richtung auf München: Erbslöh, Kanoldt. Ferner: Ludwig von Hofmann. Langsam setzte nun der immer energischer werdende Protest breiter Publikumskreise ein, insbesondere natürlich der „kunstliebenden", ein Protest, der sich zumeist in wenig sachlichen Bahnen bewegen sollte.

Dann kam das große Ereignis: die Berührung mit der eigentlichen deutschen Kunst der Gegenwart, verkörpert zunächst in der Erscheinung E. L. Kirchners. Seine monumentalen Holzschnitte aus dem Engadin wurden der Grundstock der graphischen Sammlung des Museums, die in ihrer Reichhaltigkeit einen ausgezeichneten Überblick speziell über die Holzschneidekunst der Gegenwart gibt. Damit war der Anschluß an den Brücke-Kreis gewonnen. Zugleich begann man in privaten Kreisen zu sammeln, zuerst in kleinem, dann in immer größerem Umfange. Heute verfügt Erfurt in seinen öffentlichen und privaten Sammlungen über eine große Anzahl von Meisterwerken des deutschen Expressionismus. Was von dem jetzigen Reichskunstwart in Erfurt begonnen

[1] Die photographischen Aufnahmen verdanken wir dem Atelier Bissinger, Erfurt.

wurde: der Kampf für die deutsche Kunst der Gegenwart, wird von der derzeitigen Museumsleitung erfolgreich fortgeführt.

Am reichhaltigsten sind die Künstler des ehemaligen Kreises der Dresdener „Brücke“ vertreten. Von Pechstein, dem sehr ungleichen Künstler, hängt im Museum ein Stillleben „Die blaue Blume“ vom Jahre 1917 (Abb.). Es gehört in der eigentümlich stumpfen Leuchtkraft der verschwenderisch über die Leinwand gestreuten Farben zu seinen besten Arbeiten. Else Lasker-Schüler sagt mir einmal davor: „das könnte ein Indianer gemalt haben“ und traf damit sehr gut das Exotisch-Bunte des Bildes. Dann gibt es von Pechstein — privat — den großen Gobelin mit der Traubenlese, der seine dekorative Begabung im besten Lichte zeigt und auch technisch meisterhaft gearbeitet ist, ein kleineres, farbenglühendes Triptychon aus seiner italienischen Zeit und das große, bekannte Palau-Triptychon.

Sehr gut ist Schmidt-Rottluff vertreten, dessen Primitivismus von weit zwingenderer Gewalt ist, weil ursprünglicher und tiefer. In der Galerie des Museums durch die „Lesende“ (Abb.), die an farbiger Intensität das Letzte gibt: Kopf und Arme sind ziegelrot, das Buch dunkelblutrot, die Bluse schwarzgrün mit karminfarbenem Umriß, Aufschläge und Decke kanariengelb, der Rock ultramarin, der Hintergrund hellgrün. Ausgezeichnet ist das Vertieftsein in das Lesen gegeben: einmal in der Haltung, dann in dem Schatten, den das Buch auf das Gesicht des Mädchens wirft und in den grünen Schattenreflexen der tiefgesenkten Augenlider. Weiter sind von Werken des Künstlers, die sich in Erfurt befinden, zu nennen: „Boote im Hafen,“ ein farbig tiefes, früheres Werk, der gelbe, sitzende „Akt“ (farbige Abb. in Valentiners Schmidt-Rottluff-Büchlein), „Mädchen im Garten“ und „Mädchen mit Haus und Mond“, das letztere von eigenartigstem Stimmungsreiz; schließlich das ganz groß gesehene Hafenbild, ein Werk der letzten Jahre in meisterlich breitem und ruhigem Vortrag. Leuchtend rote, hellgelbe und stahlblaue Flächen stoßen funkelnd gegeneinander, von fester Hand gebändigt und abgezirkt.

Den stärksten Anklang hat wohl Heckel mit seiner Kunst in Erfurt gefunden. Das Museum besitzt von ihm ein kleines „Abendbild“. Im Privatbesitz finden sich eine Anzahl seiner stärksten Werke. Zunächst der „Sterbende Pierrot“, unvergeßlich in der Gewalt des mimischen Ausdrucks, in der radialen Komposition, in der meisterhaften Füllung der Fläche und der herben Asketik der Farbengebung. Dann die Frauen am Meer, kleine gebrechliche Gestalten unter düster brauendem Himmel vor einem unergründlich brausendem Meer. Stärkster Gegensatz dazu „Der gläserne Tag“, eine der schönsten Fassungen des von Heckel immer neu variierten Themas nackter Menschen am Meeresstrand im Einklang mit Himmel und Wolken. Noch ist hier freilich nicht jene Geschlossenheit erreicht, wie sie aus den Schöpfungen seiner letzten Jahre spricht. Aus dieser bisher reifsten Epoche des Meisters stammen die köstlichen Aquarelle von der Flensburger Förde, die sich fast alle in Erfurt befinden, stammt vor allem das Bild des „in Wiesen sitzenden Mannes“. Ganz weit ist die Gestalt des blonden Mannes nach vorn gerückt, eingebettet in das Grün weicher Wiesengründe, überrankt von dem Gezweig zart sich neigender Bäume, übergossen von dem Glanz eines strahlenden, stillblauen Sommerhimmels. Eine Milde, Reinheit und Süße weben in diesem Bild, die unmittelbar an die reifsten Werke Hans Thomas erinnern.

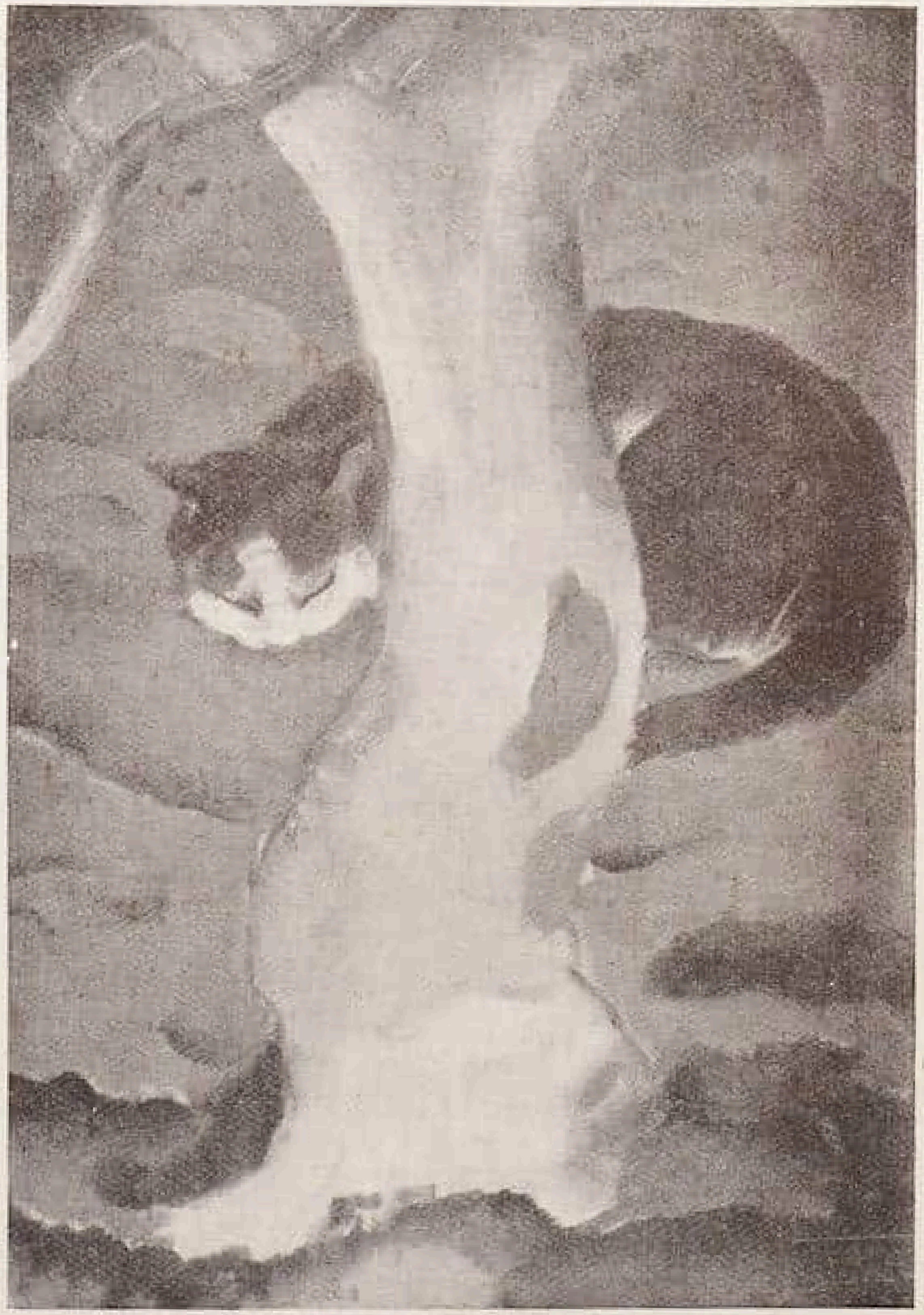
Schließlich Kirchner mit mehreren charakteristischen Arbeiten, darunter einem von gedrängtem Leben erfüllten Straßenbild, und Otto Müller, der Lyriker der Gruppe, von dem das Museum vor kurzem eine seiner zarten und fast gobelinhaft wirkenden Waldidyllen erwarb.

Nolde hat nur kurze Zeit dem Kreise der Brücke angehört. Den einstigen Weggenossen mit ihrer flächenhaft dünnen Malerei setzt er seine sehr persönliche, flammende Handschrift entgegen, ihrer zeichnerisch-spitzen seine malerisch-breite Formengebung. Der Kontur spielt für ihn kaum eine Rolle. In dem „Russen“ des Museums und dem glühenden „Blumengarten“ im Privatbesitz leben sich seine berauschenden Farbenorgien

Max Pechstein. Stilleben mit blauer Blume.
Erfurt, Städtisches Museum.

Karl Schmidt-Rottluff. Lesende. Erfurt, Städtisches Museum.

Emil Nolde. Kopf. Erfurt, Privatbesitz.



Franz Marc. Katze. Erfurt, Privatbesitz.

ungehemmt aus. Sehr stark in der Wirkung ist der „Kopf" (Abb.). In heftiger Diagonale stößt der Körper durch die Bildfläche. Der breitgezogene Mund, der wie eine klaffende Wunde blutrot herausleuchtet, ist von grandioser Brutalität. Entsprechend der Klang der Farben: das tiefschwarze Haar von grüner Binde zusammengehalten, der rotbraune Körper auf hellgelben Grund gestellt.

Ebenso wie Nolde gehört auch Rohlfs nach Nordwest-Deutschland, wenn er auch die längste Zeit seines Lebens in Weimar verbrachte. Im Städtischen Museum, das Werke aus allen Epochen seines Schaffens besitzt, läßt sich der Entwicklungsgang des Meisters genauer verfolgen. Rohlfs ist mit den Jahren nicht älter, sondern jünger geworden. Nur ganz langsam wächst er aus der Weimarer Überlieferung heraus. Die „Pappeln bei Goethes Gartenhaus", sehr fein in der regengrauen Stimmung, stehen im großen und ganzen noch in einer Linie mit den Bildern der Buchholz und Hagen. Aber bereits die beiden Webicht-Bilder lassen den späteren Rohlfs ahnen. Mit oft nur wenigen Flecken, pastos auf die überall durchschimmernde Leinwand gespachtelt, wird ein überraschend lebensvoller Eindruck erzielt. Ein Jahr später — 1889 — entsteht die Ilmbrücke bei Buchfarth, wo alles von schimmerndem Licht übergossen, in flimmernde Atmosphäre getaucht ist. Hier ist Rohlfs bereits reiner Impressionist. Unaufhaltsam führt nun der Weg weiter. Die „Weiden" (Abb.), zweifellos von van Gogh beeinflußt, bringen weitere Aufhellung der Farben und größere Zusammenschließung der Massen. Hellblaue, hellgrüne, gelbe und violette Töne dominieren, in eigentümlich trockenem, pastellartig wirkendem Auftrag. Der nur optische Natureindruck ist bereits überwunden. Von letzter Freiheit, souveräner Beherrschung von Farbe und Form, Naturgegebenheit und Augenblicks-Impression künden die großen, durchaus bildhaft wirkenden Landschaftsaquarelle aus dem Sauerland und die „Tannen", die das Gegenständliche überwinden, ohne es aufzugeben. Alles Dingliche ist in einen Traum von schummernder, schwebender Farbigkeit eingetaucht und eingesponnen.

Von Rohlfs' Freunde Nauen war der große, dekorative Zyklus, der den Gartensaal eines Erfurter Privathauses schmückt, bereits an anderer Stelle abgebildet. Von kleineren Frühwerken in Privatbesitz abgesehen, besitzt das Museum ein Rhododendron-Stilleben, das in seiner delikaten Malerei, dem klugen Bau und der im besten Sinne dekorativen Haltung zu den glücklichsten Werken des Künstlers gehört. Der Zusammenklang der Farben: blaue Vase auf roter Decke vor gelbem Grund ist kraftvoll und dabei von einschmeichelnder Harmonie. Das Werk ist das kultivierte Gegenstück zu Pechsteins blauer Blume, mit dem es die starke Betonung der Bildfläche gemein hat.

Franz Marc bringt bereits in manchem die Überleitung zum Kubismus und zu abstrakter Gestaltung. In der sehr frischen, frühen Fassung der „Blauen Pferde" besteht noch eine leise Diskrepanz zwischen der abstrakt dekorativen Farbigkeit und der noch relativ naturnahen Bildung der Formen. Dieser Widerspruch ist gelöst in dem weichen, stehenden „Rückenakt" in der „Gelben Kuh", die in einer großen Bewegung das Bild beherrscht, und dem „Guten Hirten", wahren Wundern glühend-klarer und doch milder Farbenpracht. In dem letzteren Werk finden sich ein helles Ziegelrot im Körper des Hirten, ein grünliches Gelb im Fell des Lammes, Karmin in den Felsen des Ufers, Blaugrün in den mit weißen Schaumkämmen gekrönten Wogen zu harmonischen Klang zusammen. Am geschlossensten in der Wirkung ist vielleicht die „Katze" (Abb. 5). In leuchtendem Gelbbraun liegt das Tier an den Boden geschmiegt, überschnitten von hellblauem, durch Violett akzentuiertem Baumstamm, umspült von den weichen Wogen der Landschaft in leuchtend roten, grünen und gelben Tönen. Nicht nur gegenständlich, sondern auch farbig, linear und formal ist das Tier Zentrum des Ganzen. Alle Formen sind gleichsam katzenhaft gesehen. Selten wohl ist Marc seinem Ziel, das Tier so zu malen, „wie es sich selbst empfindet," so nahe gekommen wie in diesem Werk. Leider gibt die einfarbige Abbildung nur einen ganz schwachen Begriff davon.

Ausgezeichnet ist endlich auch Feininger in Erfurt vertreten, der nun schon seit einigen Jahren als Meister am Staatlichen Bauhaus im benachbarten Weimar tätig ist Werke, wie die „Rote Brücke", spätere Übertragung eines früheren Bildes in kubistische Formen oder die rhythmisch-schön bewegte „Landstraße" im Städtischen Museum geben noch nicht ganz den Feininger, den wir vor allem lieben. Er kündigt sich an in zwei wundervollen Seestücken und vollendet sich in Bildern wie „Grüne Brücke" (in Stedten bei Erfurt), „Pariser Häuser" und „Marktplatz" (Abb.). Klarheit des Aufbaues, Strenge der Form und Tiefe der Farbe einen sich in diesem Werke zu einer Wirkung restloser Geschlossenheit. In den Pariser Häusern entwickelt sich aus dunklem Grün ein dunkles Braun, das, immer heller werdend, sich über leuchtendem Orange zu strahlendem Ingwergelb steigert und schließlich in schimmernden Silberglanz ausklingt. Der Marktplatz, in dunkle, graue und braune Flächen gebannt, von denen sich ein gläsernes Blau, ein gleißendes Weiß-Gelb um so leuchtender abheben, ist bemerkenswert durch die Energie und mathematische Klarheit räumlicher Gestaltung. Von magischer Wirkung ist das hellbeleuchtete Haus im Hintergrund, dessen Lichtquelle verdeckt bleibt. Begreiflich wird hier, daß Feininger von allen Meistern der Vergangenheit keinen so tief verehrt wie Rembrandt.

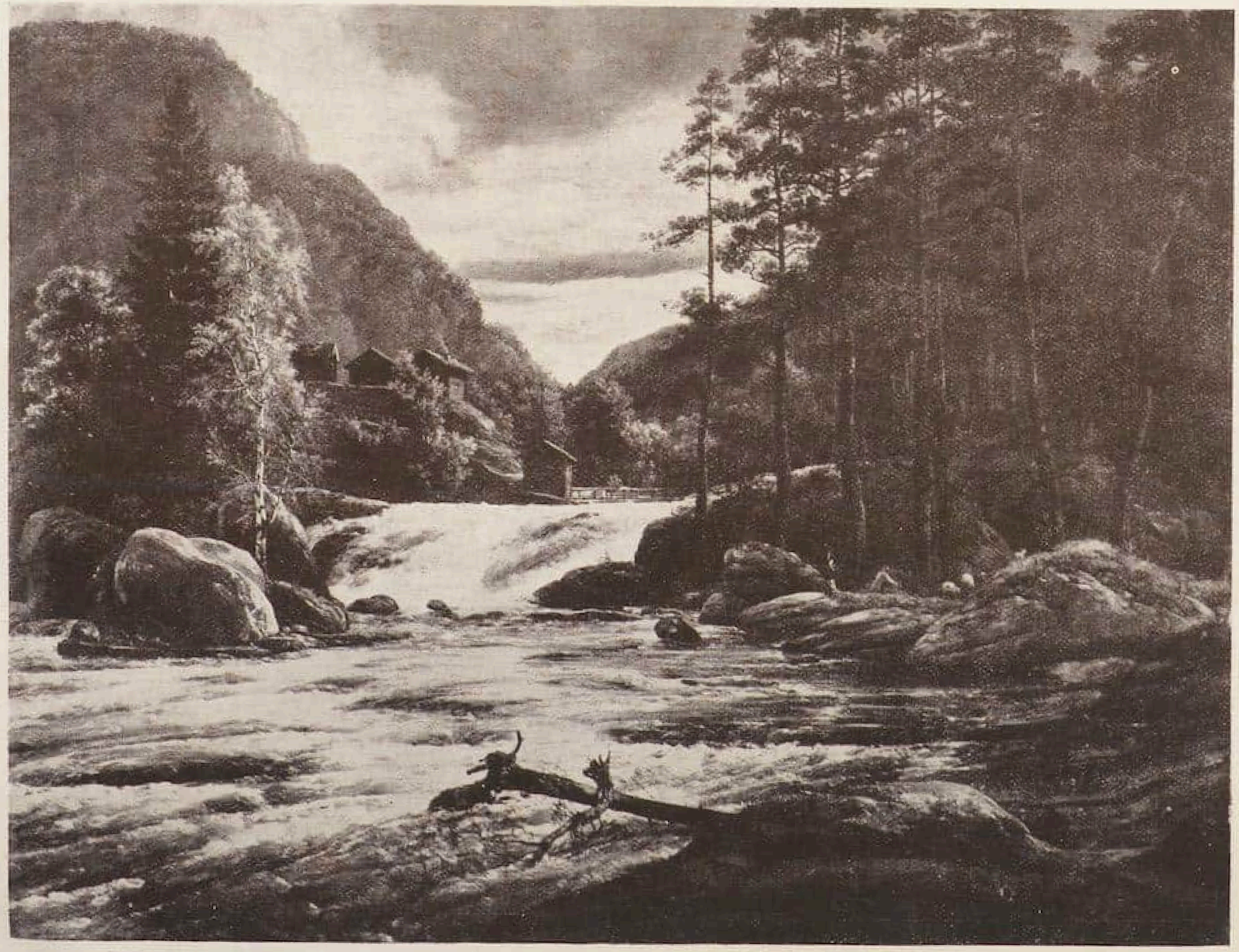
Neben Feininger ist seit einiger Zeit auch Paul Klee am Weimarer Bauhaus tätig. Von ihm befindet sich, wenn wir von kleineren Arbeiten absehen, die wundersam-transparente „Traumstadt" in Erfurter Privatbesitz.

Schließlich noch ein Wort über die Werke moderner Plastik, die sich in öffentlichen und privaten Sammlungen Erfurts befinden. Das Museum hat der stattlichen Reihe vorzüglicher Skulpturen des Mittelalters nur wenige neuere Arbeiten entgegenzustellen. Zunächst eine kauernde „Japanerin" von Kolbe, köstlich in der Geschmeidigkeit der Formen und der Grazie der Bewegung. Dann von Lehmbruck die ergreifende Gruppe „Mutter und Kind", ein Spätwerk, erfüllt von zartester Empfindung. Von Hans Walther, dem Erfurter Bildhauer, die monumentale „Rohlfsbüste". In Privatbesitz, Archipenkos „Mutter und Kind," gleiches Thema wie Lehmbruck, aber wieviel animalischer, körperlich-schwellender, rund-plastischer empfunden und gestaltet. Prachtvoll das Ineinanderverschlungensein des massigen Körpers der Mutter, des embryohaften des Kindes. Nur der Kopf mit dem andeutungsweise eingeritzten Gesicht überzeugt nicht. Hier setzt Hans Walther ein. Restlose plastische Durchformung des Körperlichen ist sein Ziel. Eine liegende weibliche Figur aus schwarzem Marmor, vom Krystallinischen zum Plastisch-Runden entwickelt, sowie kleinere Holzskulpturen sind interessante Versuche auf diesem Wege. Schließlich seien noch kleinere Arbeiten in Wachs von Pechstein, in Holz von Marcks, dem Leiter der keramischen Werkstatt des Bauhauses in Dornburg sowie aus Museumsbesitz reizende kleine Tierskulpturen der Sintenis erwähnt.

Eine sehr große Anzahl graphischer Blätter — vor allem von Lehmbruck, Rohlfs, Kokoschka, Heckel, Feininger, O. Müller ist in verschiedenstem Erfurter Privatbesitz verstreut.

Jurij Annenkoff.
Porträt des Kriegskommissars L. Trotzkij.

Zu: Ettinger, Moskauer Ausstellungen (s. S. 1158).



J. Chr. Cl. Dahl. Norwegischer Wasserfall.

Ausgestellt in der Kunsthandlung Arnold, Dresden.

Henriette Félicité Tassaert

Von CHARLOTTE STEINBRUCKER
Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt einige Arbeiten einer Künstlerin, über deren Lebenswerk wir bisher noch keine Übersicht haben, nämlich von Henriette Félicité Tassaert[1].

Sie wurde am 5. April 1766 als Tochter des Hofbildhauers Jean Pierre Antoine Tassaert und der feingebildeten Marie Tassaert, geb. Moreau, in Paris geboren. Von der Mutter erhielt sie Unterricht im Miniaturmalen und von ihrem Vater im Zeichnen, Pastellmalen und Kupferstechen. Nach dessen Übersiedlung nach Berlin wurde auch Chodowiecki ihr Lehrer.

Zur Vervollkommnung ihrer Studien wollte Tassaert seine Tochter im Jahre 1785 nach Dresden bringen, jedoch Friedrich d. Gr., in dessen Dienst er stand, erteilte ihm keine Einwilligung zu der Reise und gestattete Félicité als Ersatz dafür, nach den Gemälden in den königlichen Schlössern zu malen. Die Künstlerin wurde bald durch ihre Arbeiten so bekannt, daß sie am 3. Februar 1787 zum Ehrenmitglied der Königlichen Akademie der Künste ernannt wurde, und im Mai desselben Jahres trat sie die lange beabsichtigte Reise nach Dresden an.

Anstatt des bei Graff oder dem Galeriedirektor Riedel in Aussicht genommenen Quartiers fand sie dort Unterkunft bei den Künstlerinnen Dinglinger. Sie studierte auf der Galerie die niederländischen und italienischen Meister und erlernte bei Graff auch das Ölmalen. Hauptsächlich betätigte sie sich jedoch im Pastell, und ihre darin ausgeführten Kopien gelangen ihr sehr gut. So kopierte sie z. B. in Dresden ein Frauenbild nach Tizian, einen Amor nach Guido Reni, Rubens Gattin und Kinder, ein Frauenbild nach Rembrandt, einen Magdalenenkopf und ein Bildnis nach van Dyck. An späteren Kopien von ihr sind zu nennen die in der Dresdner Galerie befindliche, frei nach Rubens kopierte Heimsuchung, die den Besuch der im Hute sich nähernden Jungfrau bei der von den Stufen ihres Hauses herabsteigenden Elisabeth mit einem Engelsreigen in den Lüften darstellt, eine am Tische sitzende Bauernfamilie nach Ryckaerdt, eine heilige Familie und der Parnaß nach de la Fosse, das letztere in Öl, eine Lautenspielerin nach Gerard Dou, der Schuhflicker nach Ostade, der heilige Franziskus nach Annibale Carracci u. a. m.

Graff brachte die Künstlerin wieder nach Berlin zurück. Sie übte hier weiter ihre Kunst aus und machte darin erstaunliche Fortschritte. Jährlich schickte sie Bilder auf die Ausstellung der Akademie der Künste. Diese fanden einen allgemeinen Beifall, und im Jahre 1791 wurde sie sogar durch einen Preis von 50 Talern ausgezeichnet. Nach dem Tode ihres Vaters bewilligte ihr der König eine jährliche Pension von 200 Talern, sowohl um ihr bei ihren Studien eine Förderung angedeihen zu lassen, als auch mit Rücksicht auf die jederzeit von ihr gegen ihre jüngeren Geschwister ausgeübte Fürsorge. Ihrer Schwester Antonie, welche die Kupferstechkunst mit Geschick ausübte, wurde gleichzeitig ein Jahresgehalt von 100 Talern verliehen. Félicité behielt ihre Pension auch nach ihrer Eheschließung. Sie heiratete nach dem Tode ihres Vaters, der seine Zustimmung zu dieser Verbindung für seine katholisch erzogene Tochter versagt hatte, den Assessor und späteren Justizrat Louis Robert, der in ihrer Familie als Testamentsvollstrecker und Vormund ihrer unmündigen Geschwister tätig war.

Besonderen Ruf erwarb sich Félicité Tassaert als Porträtmalerin. Bedeutende Persönlichkeiten, vor allem Angehörige der französischen Kolonie, ließen sich von ihr malen. Teilweise sind uns diese Porträts nur aus Stichen oder gelegentlichen Notizen in der Literatur bekannt. So malte sie z. B. ihre Eltern, ihre drei jüngeren Schwestern und ihren Bruder, ihre Schwiegereltern, den Staats- und Justizminister Johann Christoph

[1] An handschriftlichen Quellen über die Künstlerin sind zu nennen: Staatl. Museen, Akten betreffend die Erwerbung von Kupferstichen, Miniaturen usw., usw., Vol. II vom Oktober 1840 bis Dezember 1842, Teil V. A., ferner Akten des Geh. Staatsarchivs, Rep. 76, Abt. III, Nr. 68 und Nr. 289.

von Wöllner, dessen Bild Berger 1789 für die Berliner Wochenschrift gestochen hat, Herrn und Frau Empaytaz, Friedrich d. Gr. sowie seine Gemahlin, ein antikisierendes Idealporträt von Philipp Sidney, ferner Marc Antoine André de la Haye de Launay, ein Porträt Anton Graffs, das sich auf der akademischen Ausstellung vom Jahre 1788 befand und heute in der Akademie der Künste verwahrt wird, wo sich früher auch die von ihr gemalten Bildnisse des Ministers von Heinitz, das Halle gestochen hat, und des Direktors Bernhard Rode befanden. Die mit großer Wahrscheinlichkeit ihr zuzuschreibenden Bildnisse der Königin Luise und des Königs Friedrich Wilhelm III. im Hohenzollern-Museum gehen auf Tischbein zurück. Im Jahre 1785 hatte sie bereits das Porträt der Frau Chodowiecka nach Anton Graff kopiert.

Im Depot des Kupferstichkabinetts hängt ein von ihr gemaltes Porträt, nämlich das Bildnis des Violoncellisten und Intendanten der Königlichen Oper in Berlin, J. C. Duport, des Lehrers Friedrich Wilhelm II., (1749—1819). Dieses 58 cm breite und 71 cm hohe Pastellbildnis (vergl. die Abbildung) wurde im Jahre 1878 dem Kupferstichkabinett von der Stadt Löwenberg in Schlesien aus dem Nachlaß von Fräulein Bertha Hannemann überwiesen[1]. Als Halbfigur gemalt, halb nach links gewandt, mit weißgrauer Perücke, weißem Jabot, gestreifter graurötlicher Jacke, ist diesem Bild trotz einer gewissen Steifheit in der Haltung etwas überzeugend Natürliches nicht abzusprechen. Lebenswahr hebt sich der Dargestellte von dem einfachen Hintergrund ab.

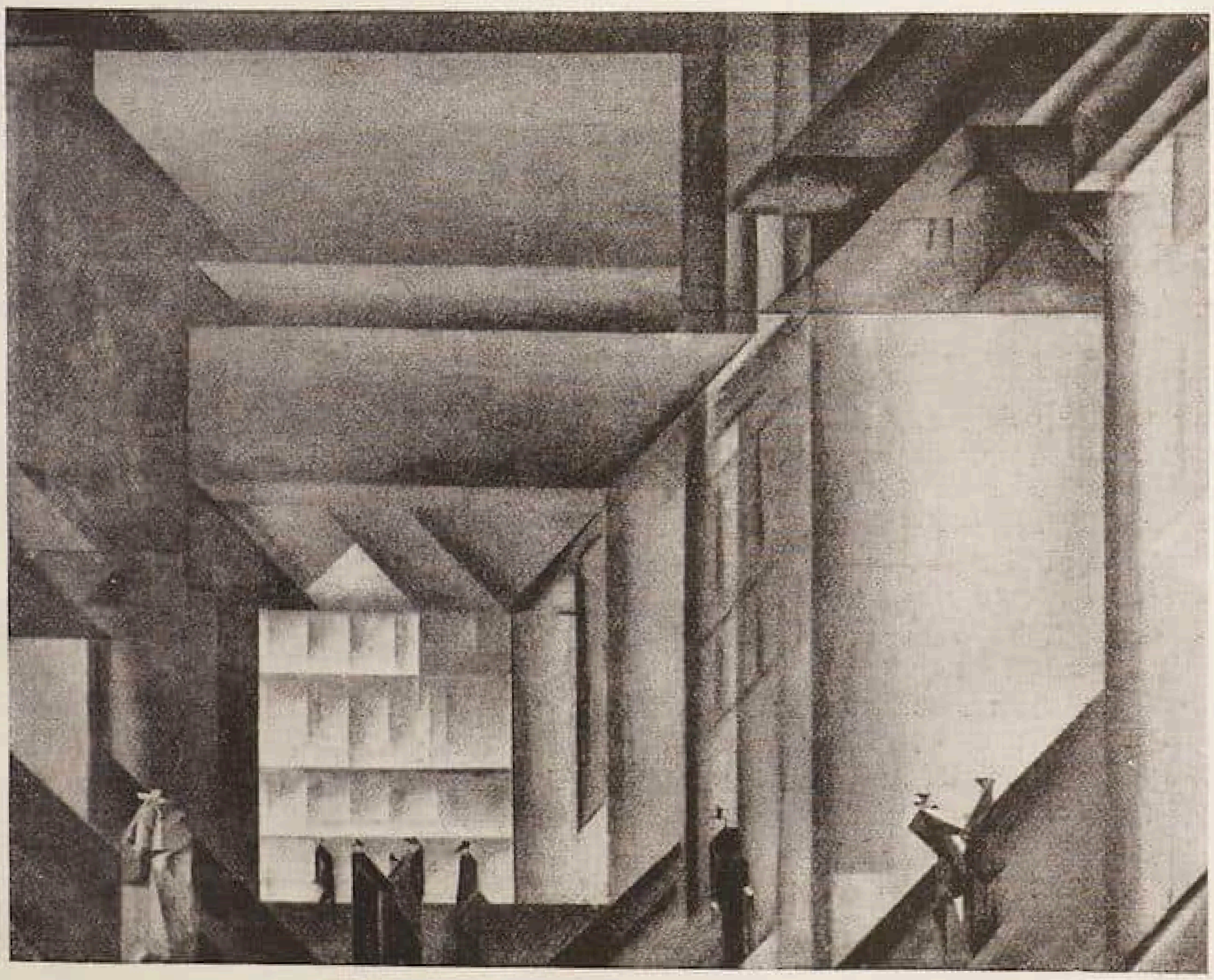
Die Künstlerin zeichnete auch mit schwarzer Kreide und fertigte selbst Kupferstiche. Sie stach 1788 das von ihr selbst gezeichnete Porträt ihres Vaters, ferner das Bildnis Friedrich Wilhelm II. nach Darbes und für Cunningham das Bildnis des Herrn von Bischoffswerder nach Schröder.

Nach eigener Komposition malte sie auch kleine Genreszenen, so z. B. ein junges Mädchen bei der Näharbeit, eine butternde Bäuerin, einen Knaben mit einem Vogelbauer, eine Bäuerin mit einem Gefäß auf dem Kopfe, eine die Gitarre spielende Frau, Mann und Frau, ihr Kind badend. In der Dresdner Gemäldegalerie befindet sich das Bild einer an einem Holztisch stehenden, mit weißer Schürze und Haube geschmückten, einen Apfel schälenden alten Köchin, zu deren Füßen ein Blecheimer mit Mohrrüben und ein Korb mit Kohl, Gurken und Geflügel stehen. Zu dieser Gruppe gehören wohl auch das im Besitz des Urenkels der Künstlerin, des Oberstleutnants Robert in Berlin, befindliche Gruppenporträt ihrer drei Kinder Félicité, August und Paul, auf dem die erstere seitwärts nach links mit einer Puppe am Nähtisch sitzt, August sich an diesen lehnt und Paul mit der einen Hand die Stuhllehne faßt und mit der anderen ein Pferd mit Reiter hinter sich zieht, und das im Kupferstichkabinett befindliche, nach einer Zeichnung von Daniel Chodowiecki gefertigte Pastellgemälde „Der Umzug eines Malers". Dieses (vergl. die Abbildung) 22 cm breite und 17 cm hohe Bild befand sich auf der Ausstellung der Akademie der Künste im Jahre 1810. Aus dem Torweg eines Hauses fährt ein von zwei Pferden gezogener Leiterwagen, hochbeladen mit Betten, Gemälden, Gipsfiguren, dem Gliedermann usw. Zur Seite gehen Männer und Frauen, die Bilder, Mappen und eine Staffelei tragen. Ganz vorne rechts wird ein besonders großes männliches Porträt in Dreiviertelfigur getragen. Es ist zweifellos die Ausführung dieser subtilen Darstellung in Pastell eine anerkennenswerte Leistung, andererseits zeigt auch dieses Bild die Schwächen der Tassaertschen Kunst. Die Farben wirken hart nebeneinander, und einigen Gestalten, so z. B. der an dem Wagen einherschreitenden Frau nebst Kind, fehlt es an Lebendigkeit. Steif wie Holzfiguren schreiten sie daher.

Eigentlich müßte das Kupferstichkabinett noch eine Reihe weiterer Bilder der Künstlerin besitzen. Nachdem sie am 6. August 1818 gestorben war, blieben ihre hinterlassenen Arbeiten einstweilen in der Familie, bis ihr Sohn, der Justizkommissarius Robert, sie im Februar 1841 dem Könige für die Museen zum Geschenk anbot. Friedrich Wilhelm IV. beauftragte den damaligen Generaldirektor Dr. von Olfers, die aus 42 Nummern

[1] Vergl. Kupferstichkabinett Inventarnummer 6340/1878.

Christian Rohlfs. Weiden. Erfurt, Städtisches Museum.



Lyonel Feininger. Marktplatz. Erfurt, Privatbesitz.

Henriette Félicité Tassaert. Pastellgemälde.
Bildnis von J. C. Duport, Intendant und Violoncellist an der Königl. Oper in Berlin (1749—1819).
Berlin, Kupferstichkabinett, Depot.

Henriette Félicité Tassaert. Pastellgemälde. Nach einer Zeichnung Daniel Chodowieckis.
Berlin, Kupferstichkabinett.

bestehende Sammlung von Pastellen, die von allen sie besichtigenden Kennern zu den ausgezeichnetesten Leistungen auf diesem Gebiet gerechnet wurden, dem Kupferstichkabinett einzuverleiben. Leider sind diese Bilder fast alle auf späteren Auktionen bei Lepke versteigert worden; sie sind heute verstreut und haben nicht entsprechend dem Wunsche der Nachkommen einen Ehrenplatz im Museum gefunden.

Zu einem Gemälde von Dahl

Mit einer Tafel *Von P. F. SCHMIDT*

Eins der besten und charaktervollsten Bilder Joh. Christian Claussen Dahls ist zur Zeit in der Galerie Arnold zu Dresden ausgestellt: eine glückliche Erwerbung aus Berliner Privatbesitz, in dem es sich frisch und unberührt, wie aus der Hand des Malers gekommen, erhalten hat. Es ist ein Motiv aus Norwegen: ein Gebirgsstrom von kräftiger Fülle rauscht auf uns zu, einen Wasserfall von blendendem Weiß in Mitte des Gemäldes bildend. Zu beiden Seiten rahmt dunkler Nadelwald kontrastierend die bewegte Helle des Wassers; im Hintergrund erheben sich die das Tal eng umschließenden Bergwände, und ein graulicher Wolkenhimmel drängt sich nach oben verbreitert in die Lücke der dunklen Flächen, ähnlich, wie die Gewässer sich dem unteren Rande zu verbreitern. Im Kreuzungspunkt der Diagonalen findet sich der Wasserfall, als hellste Stelle.

Dergestalt zeigt sich das Bild als eine sehr klar und straff aufgebaute Komposition: durch Diagonalen in vier Dreiecke zerlegt, zwei seitliche, die Berg und Wald, und zwei senkrecht übereinandergelagerte, die Wasser und Luft darstellen. Auch das Format (65×72 cm) weist auf repräsentativere Absicht: das Bild ist keine Naturstudie, sondern eine im Atelier entstandene Komposition, die sich wohl an lebendige Natureindrücke anlehnt, sie aber selbständig im Sinne bildhafter Geschlossenheit verwertet.

Doch deutet die eindringliche und sorgfältige Detaillierung auf eine viel wesentlichere Eigenschaft in der Kunst Dahls, auf seine bahnbrechende Rolle als Naturalist von 1820. Die Präzision, mit der bewegte und schäumende Wasserfläche, Baumstämme, Laubarten, Felsblöcke, Wolken und Berghang dargestellt und in ihrem Stofflichen, im Materialcharakter unterschieden sind, zeigt uns den schärfsten Beobachter, den kühnen Genossen Constables, den Vorläufer Blechens und Menzels. Hierin liegt die besondere Intensität und Frische des Bildes, das Augenblickshafte, das den Maler — trotz der scharfen Plastizität der Gegenstände und einiger Flüchtigkeiten im Vordergrund der Wasserfläche — beinahe als Verkünder des Impressionismus erscheinen läßt.

Ein solcher war Dahl allerdings: in seinen kleinen Studien. Hier gab er nicht Plastizität, sondern malerische Lösung, atmosphärische Weichheit, Spiel des Lichts und der Dunkelheit um verschwimmende Landschaftsformen und weite Wolkenhimmel. In seinen ausgeführten Kompositionen, die man sich nicht vor der Natur gemalt denken darf, blieb er bei der Bestimmtheit der Detaillierung und dem schwermütigen Pathos seines großen Vorbildes Everdingen.

Der Zwiespalt, der sein ganzes Leben durchzieht: die Zweiheit der weichmalerischen Studie und die harte Nüchternheit der großen Landschaftsbilder — löst sich fast restlos zur Einheit in der schönen Luftigkeit dieses Wasserfallbildes. Das gedämpfte Tageslicht, im Wasserfall grell reflektiert, der grüngrauliche Grundton, der bisweilen leicht ins Rötliche und Violette spielt, sind Merkmale seines malerischen Empfindens, das er in seine besten Kompositionen hineingerettet hat.

Das Bild ist 1831 gemalt, nach seiner ersten Reise in die norwegische Heimat von Dresden aus, und reflektiert den Eindruck, den er dort von der herben Natur neu bekommen hatte. Die Erinnerungen an Everdingen und die Alpen sind von der Größe der Heimatnatur aufgesogen: es ist ein Bild von reinster nordischer Stimmung, groß und herb, luftig und fest gebaut, wie nur die glücklichen Werke seiner besten Jahre sind.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Vorbemerkung des Herausgebers. Diese neue Abteilung wird je nach Material höchstens sechs- bis achtmal im Jahre erscheinen. Der Herausgeber bittet im Hinblick auf die Raumnot um Zusendung nur solcher Beiträge, die wirklich unzweideutige und wertvolle Forschungsresultate enthalten und die eine rasche Veröffentlichung erfordern. Die kunstwissenschaftliche Arbeit an sich hat sonst im „Jahrbuch für Kunstwissenschaft" (Herausgeber Ernst Gall-Berlin) ihr Organ.

Ein vergessener Maler der italienischen Renaissance (Pietro Paolo Abbate der Ältere)

Mit einer Tafel — Von WALTER BOMBE

Der Name Abbate hat in der Geschichte der italienischen Renaissancekunst einen guten Klang: Fünf Generationen von Malern, Bildhauern und Meistern der Zierkunst gehören dieser Familie an, die ihren Namen von dem Geburtsort ihres Stammvaters, dem Kastell Abbate Reggiano in der Emilia, herleitet. Dieser Stammvater der Familie ist der Maler und Stuckbildner Giovanni dell'Abbate, der am 1. Januar 1559 in Modena, seiner zweiten Heimat und der Hauptstätte seines Wirkens, starb. Arbeiten, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden könnten, sind bisher nicht bekannt. Wir wissen nur aus der Chronik seines Zeitgenossen Lancilotto, daß Giovanni als Bildner von Kruzifixen, deren Christuskörper mit großer Kenntnis aller anatomischen Einzelheiten in Stuck modelliert waren, einen bedeutenden Ruf genoß. Die weitere Überlieferung aber, daß Giovanni nicht nur seinen Sohn Niccolo, sondern auch den großen Terrakottabildhauer Antonio Begarelli in der Kunst des Stuckmodellierens unterrichtet habe, wird bestritten, soweit sie Begarelli betrifft. Wohl aber war Niccolo dell'Abbate, der Sohn des Giovanni, Schüler seines Vaters und Begarellis. Nicht nur in seiner Vaterstadt Modena, wo er 1512 geboren wurde, sondern auch in Bologna und namentlich in Fontainebleau, wo er zwanzig Jahre lang als der bedeutendste Mithelfer Primaticcios tätig war, hat Niccolo dell'Abbate Spuren seines Schaffens hinterlassen. Am Hofe König Karls IX. von Frankreich hat er neben Primaticcio als ein wahrhaft königlicher Dekorator gewirkt, an Auffassung und Gestaltungsfülle Primaticcio nahekommend, ein erfindungsreicher Künstler von sicherem Geschmack, einer der Mitschöpfer der französischen Zierkunst, die sich dann über fast ganz Europa verbreitete. Als Erfinder neuer Zierformen hat er mit Primaticcio den Grund zu dem sogenannten Rollwerkstil gelegt. Er starb 1571, ein Jahr nach Primaticcio, und mit ihm erlosch die erste Malerschule von Fontainebleau. Sein Sohn Giulio Camillo kam mit ihm um 1552 nach Frankreich und war als Maler von 1561 bis 1577 in Fontainebleau beschäftigt. Als Verwalter der Malereien im Schlosse starb er kurz vor 1582. Ein anderer Sohn Niccolos scheint Christophe l'Abbé gewesen zu sein, dessen Name so übersetzt wurde, ein Maler, der in Fontainebleau von 1561 bis 1562 und in Paris 1567 und 1585 urkundlich nachweisbar ist.

Vielleicht war auch der Maler Jean l'Abbé ein Verwandter Niccolos. Von ihm wissen wir, daß er von 1585 bis 1587 in Paris arbeitete, und wir dürfen vermuten, daß er mit dem Maler Jean Labbé, der 1593 große farbige Glasfenster für die Kirche S. Nicaise in Reims ausführte, eine Person ist. Die vierte Generation der Familie vertritt nicht unrühmlich Ercole l'Abbate, ein Sohn des Giulio und Enkel des Niccolo, ein Künstler, der rasch durchs Leben stürmte, schnell schaffend, begabt, aber leichtsinnig. Ercole hat zahlreiche Altarbilder und Fresken hinterlassen, die von Correggio und den großen Venezianern beeinflußt sind. Seine Tätigkeit beschränkt sich auf Modena, wo er 1613 starb und im großen Sitzungssaal des Rathauses gemeinsam mit Bartolomeo Schedone sein Hauptwerk, Freskenmalereien mit Darstellungen aus der Antike, geschaffen hat. Mit Ercoles Sohne, Pier Paolo dem Jüngeren (1592—1630), endet die künstlerische Tätigkeit der Abbate in der fünften Generation. Eine erstaunliche künstlerische Fruchtbarkeit fürwahr und ein selten vorkommendes Beispiel für die Vererbung geistiger Anlagen!

Dasjenige Mitglied der Familie, dem diese Zeilen gewidmet sind, gehört der zweiten Generation an. Es ist Pietro Paolo der Ältere, ein Sohn Giovannis und Bruder des Niccolo dell'Abbate. Sein 1555 verstorbener Zeitgenosse Lancilotto erwähnt ihn im zweiten Bande seiner Chronik, wo er von den berühmten Modenesern spricht. Aber er weiß von Pietro Paolo nichts weiter zu berichten, als daß er in der Darstellung einer „furia di cavalli" (wild kämpfender Pferde) nicht seinesgleichen hatte.

Diese Stelle muß von dem Kopisten Spaccini willkürlich geändert worden sein, denn sie lautet: „Niccolo degli Abati", der König Karl von Frankreich dient, und Pietro Paolo, sein Bruder, der „per designare una furia di cavalli non ha pari"[1]. So kann Lancilotto nicht geschrieben haben, weil er 1555 starb und Karl IX. erst 1560 den Thron bestieg[2]. Die Erwähnung König Karls IX. ist demnach wahrscheinlich ein Zusatz des Kopisten. Ein späterer Chronist, Vedriani, wiederholt in seiner 1662 erschienenen „Raccolta de'Pittori etc. Modenesi" unter dem Titel „Pietro Paolo Abbate fratello di Niccolò, Pittore anch'esso celeberrimo" neben einigen schwülstigen Floskeln im Stile der Zeit ungefähr dasselbe, was Lancilotto gesagt hatte: „a dipingere una furia di cavalli non hebbe pari"[3]. Es wird also wiederum seine Meisterschaft in der Darstellung kämpfender Pferde gerühmt. Sichere Werke des Meisters kannte man bisher nicht. Venturi hat ihm sogar die Existenz als Maler absprechen wollen, da eine urkundliche Nachricht, die einzige, die wir über Pier Paolo besitzen, von seiner Bewerbung um den Posten eines Zollbeamten bei der Mehl- und Kornsteuer zu Modena berichtet. Diese Urkunde ist ein Brief, den König Karl IX. von Frankreich 1567 an den Herzog von Ferrara schrieb und der in deutscher Übersetzung folgendermaßen lautet:

Mein lieber Oheim!

Nicolas de labbe, mein Maler und Offizier, hat mich wissen lassen, daß er einen Bruder mit Namen Pietro Paulo deli Abbati hat, der in Eurer Stadt Modena wohnt und sich bemüht, von den Konservatoren der genannten Stadt das Amt der Korn- und Mehlverkaufssteuer zu erhalten. Da er wünscht, auf Lebzeiten und nicht nur auf ein Jahr, wie es üblich ist, dieses Amt zu bekleiden, und da ich meinem Maler für seine Dienste eine Gunst erweisen möchte, so bitte ich Euch durch gegenwärtigen Brief dringend, aus Liebe zu mir den genannten Konservatoren Eurer Stadt Modena zu befehlen und aufzuerlegen, daß dem genannten Pietro Paulo das erwähnte Amt auf Lebenszeit oder allerwenigstens auf einige Jahre länger als gewöhnlich übertragen wird, damit er hierin die Wirkung dieser meiner Bitte und Empfehlung zu seinen Gunsten empfinde. Und ich werde (diesen Dienst) von Euch mit ganz besonderem Vergnügen empfangen, indem ich den Schöpfer bitte, daß er Euch, lieber Oheim, unter seinen allerheiligsten und würdigsten Schutz nehmen möge.

Geschrieben zu Fontainebleau am zweiten Tage des März 1567.

Euer guter Neffe Charles.
Robertet.

(Außen:)
„An meinen Oheim,
den Herzog von Ferrara[1]!"

Der Brief ist in mancher Hinsicht aufschlußreich. Pietro Paolo dell' Abbate bemüht sich, von den

[1] „Niccolò degli Abati che serve Carlo Re di Francia e Pietro Paolo suo fratello, chè per designare una furia di Cavalli non ha pari."

[2] Karl IX., zweiter Sohn König Heinrichs II. von Frankreich und der Katharina von Medici, bei seiner Geburt am 27. Juni 1550 zum Herzog von Orléans ernannt, folgte seinem Bruder, Franz II., am 5. Dezember 1560 auf den Thron, und zwar unter Vormundschaft seiner Mutter. Unter seiner Regierung ereignete sich in der Bartholomäusnacht, am 24. August 1572, die Pariser Bluthochzeit, jene furchtbare Metzelei, zu welcher Karl durch seine Mutter Katharina und deren Freunde sich fortreißen ließ. Karl IX. starb am 30. Mai 1574 zu Vincennes an der Schwindsucht.

[3] „Piouano tal volta con gl' influssi Celesti ne corpi humani doni tanto grandi, e marauigliosi che coloro, i quali ne sono fatti degni, operando in qualche virtù, doue il genio loro inclina, lasciandosi a dietro tutti gli altri huomini della medema professione, fanno manifestamente conoscere esserli il suo sapere piùtosto dal Ciel donato, ch' acquistato per industria humana: Questo lo videro i Cittadini nostri nel suddetto Pittore, il quale, oltre la gratia, ch' hebbe nell' esprimere gl' affetti della nature col pennello arriuo a tal segno in particolare, ch' a dipingere vna furia di Caualli non hebbe pari, tanta, o cosi ingegniosa fù la sua virtù in cosa stimata molto difficile, come il Lancilotto accenna nel Tomo secondo delle sue Croniche."

Vedriani, Raccolta de' Pittori etc. Modenesi, Modena, 1662, p. 68.

[1] (Raccomandazione a pro di Pietro Paolo fratello di Niccolò dell' Abbate.)

Niccolò dell' Abbate viveva nella corte di Carlo IX., e in compagnia del Primaticcio dipingeva nel castello di Fontainebleau. Grato il re al suo pittore, scrisse nel 1567 al duca di Ferrara, pregandolo di far ottenere dai Conservatori di Modena a Pietro Paolo dell' Abbate, fratello di Niccolò un ufficio a vita nelle gabelle. A Pietro Paolo dell' Abbate furono attribuiti modernamente alcuni monocromati, rappresentanti scene di battaglia, poichè fu scritto ch' egli non ebbe pari in disegnare una fuga di cavalli. Ma l' attribuzione non è fondata su alcuna base solida, sopra alcun riscontro sicuro; e anzi il documento qui riportato, ci fa dubitare finanche che Pier Paolo, aspirante ad un posto in gabella, fosse pittore.

Adolfo Venturi im Archivio Storico dell' Arte II p. 106.

(Archivio di Stato in Modena-Cancelleria Ducale-Lettere di Principi Esteri.)

„Mon Oncle. Nicolas delabbe mon peintre et officier ma faict entendre quil a vng frere demourant en votre ville de modene Nomme Piedro paulo deli abbatj Lequel poursuyt pour

Konservatoren zu Modena die Anstellung als Beamter bei der Korn- und Mehlsteuer zu erhalten, und zwar nicht nur, wie dies üblich war, auf ein Jahr, sondern möglichst auf Lebenszeit. Durch die gewichtige Fürsprache des Königs von Frankreich wird er wohl auch erreicht haben, was er anstrebte. Ist er als Steuer- und Zollbeamter seiner Kunst ganz untreu geworden? Wir wissen es nicht, aber wir wollen hoffen, daß es nicht der Fall war und daß sich auf Grund des sicheren Ausgangspunktes, den ein von dem Schreiber dieser Zeilen entdecktes signiertes Werk seiner Hand bietet, noch andere bedeutende Arbeiten seinem Lebenswerke anreihen lassen werden.

Das hierneben abgebildete Gemälde ist auf Schiefer gemalt, trägt rechts unten die volle Signatur „P. P. Abbate" und entstammt einer rheinischen Sammlung. Vier noch ungezähmte Pferde kämpfen miteinander. Ein brauner Hengst, der mit beiden Hinterbeinen wild ausschlägt, hat einen Schimmel zu Boden geschleudert. Ein Rapphengst und ein Brauner haben sich voll Wut ineinander verbissen. Der Schauplatz ist nur angedeutet; man bemerkt Steppengras, Bäume und Sträucher. Ein Ausdruck leidenschaftlichster Bewegung ist diesen Pferden aufgeprägt. Die Mähnen sind gesträubt, die Nüstern gebläht, die Ohren zurückgelegt und die Mäuler aufgerissen. Breite Lichtflächen stehen neben dunklen Schatten. Die plastische Erscheinung der Tiere ist in einer kraftvollen, an die großen Venezianer erinnernden Lichtführung und in leonardesker Helldunkelbehandlung zu einer mächtigen Illusionswirkung vereinigt. Die Bewegungsmotive sind mit den gleichen Ausdrucksmitteln wiedergegeben, deren sich Leonardo in seinem Reiterkampf bedient hatte. Hier haben wir jene „furia di cavalli" leibhaftig vor uns, die von den alten Chronisten so sehr gerühmt wird. Aus dem Dunkel der Vergessenheit taucht ein neuer Meister der Renaissance auf, ein Gestalter des Pferdes, wie es in jener Zeit wenige gegeben hat. Ein eigenwilliger kühner Geist spricht zu uns, ein Künstler von ausgesprochenem Charakter. Das Feuer, das in ihm lohte, hat bei den Zeitgenossen keinen Widerschein geweckt, und von seinem Leben haben wir nur dürftige Kunde. Vielleicht rühren von ihm die monochromen Darstellungen von Reiterschlachten unter den von Niccolo Abbate gemalten Szenen aus der Aeneide im herzoglichen Paläste zu Modena her, die ihm der Verfasser der 1784 erschienenen „Descrizione de' quadri del Ducale Appartamento di Modena" zuschreibt[1], vielleicht auch so manches bisher namenlose Reiter- und Pferdebild aus der Mitte des Cinquecento.

obtenir des conseruateurs de la dicte ville Loffice de gabelle dicelle on se vend le bled et la farine Desirant lauoir a vye et non pour ung an Comme lon a accoustume de le bailler. Et pour ce que Je desire faire en faueur de mon dicte peintre et de ses seruices Jay bien voulu vous pryer bien fort par la presente Estre contant pour amour de moy de Commander et ordonner aus dictes Conseruateurs de votre dicte ville de modene de pourueoir le dicte Pietro paulo du dicte office pour le temps de sa vye ou atout le moings a quelzques plus longues annees que de lordinaire A ce quil se puisse rescentir en cela de leffect de ceste myenne priere et recomandacion en sa faueur. Et je le receuray de vous a tres singullier et agreable plaisir Suppliant le createur quil vous ayt Mon oncle en sa tres saincte et digne garde. Escript A fontainebleau Le ije Jour de Mars 1567.

Votre bon nepueu Charles Robertet."

(foris) Mon oncle Le Duc de ferrare.

[1] Leider blieben meine mehrfachen Zuschriften an den Direktor der Regio Galleria Estense zu Modena, dem ich die Photographie des interessanten Bildes mit der Bitte eingesandt hatte, die dortigen Monochrome zu vergleichen und mir seinen Befund mitzuteilen, gänzlich unbeantwortet. Dagegen hat Herr Dr. Hans Vollmer, der Nachfolger des unvergeßlichen Ulrich Thieme als Herausgeber des Künstlerlexikons, mir mit großer Bereitwilligkeit die hier mitgeteilten Auszüge aus Lancilotto, Vedriani und dem Archivio Storico dell' Arte herstellen lassen, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen wärmsten Dank ausspreche.

Das Selbstporträt Grünewalds

Von HUBERT SCHRADE

Man hat aus der auffallenden Ähnlichkeit der bekannten Erlanger Kreidezeichnung, die das Monogramm MG und die Jahreszahl 1529 trägt, mit dem von Sandraert in der 2. Auflage seiner Teutschen Akademie (1683) als „contrafeyt" Grünewalds veröffentlichten Kupfer geschlossen, daß wir ein Selbstporträt des Meisters besitzen. Es wird als sicher angenommen, daß die Erlanger Zeichnung trotz aller Schädigungen durch spätere Hände echt sei. 2. Der Mann, den wir in der Erlanger Zeichnung vor uns sehen, ist sehr unwahrscheinlich derselbe, dessen Jugendbildnis (als das Grünewalds, nach Dürerscher Vorlage) die 1. Ausgabe der Teutschen Akademie von 1675 mitteilt. 3. Die Erlanger Zeichnung hat durch die Art der Haltung des Dargestellten bereits bei Schmid den Verdacht erregt, daß sie kein Selbstporträt sei. 4. Sandraerts Angaben über die Herkunft des Altersbildnisses Grünewalds (aus des curiösen Hr. Ph. Jac.

Pietro Paolo Abbate der Ältere. Kämpfende Pferde.

Köln, Bourgeois & Co.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Stromer Kunstkabinett) sind lange nicht so gewichtig wie die über das Jugendbildnis. 5. Man hat entdeckt, daß der Kopf des Einsiedlers Paulus auf dem Isenheimer Altar dem auf der Erlanger Zeichnung einigermaßen ähnlich ist.

Wir können eine neue wichtige Beziehung der rätselhaften Erlanger Zeichnung aufzeigen. Unseres Erachtens ist nämlich der Henker auf der großen Dornenkrönung Holbeins d. Ä. im Städel, der Christus in halbkniender Haltung das Zepter der Schmach reicht, identisch mit dem Manne, den das Erlanger Blatt — nur ein wenig gealtert — darstellt. Daß Holbeins Kopf, auch ungeachtet der genannten Beziehung, Porträt ist, zeigt schon ein Blick auf die anderen Henkerphysiognomien des Bildes, die mehr karikiert als charakterisiert sind. Nun haben der Henker und sein ganz anders ausgezeichnetes Erlanger Gegenstück beide genau dieselbe zurückfliegende Stirn (als auffallendste und wichtigste Ähnlichkeit), beide auch dieselbe Bildung der Augenpartien (wenn man sich den Erlanger Kopf mehr ins Profil gedreht denkt, wird die Verwandtschaft noch deutlicher); dieselbe ein wenig zu große Nase mit dem kräftigen Rücken und den geschwungenen Flügeln — die etwas karikierte Form des Henkers hat eben der Henker; dieselbe Bildung der länglichen Ohren, woraus allein Morelli Weittragendes gefolgert hätte; und Haar- und Barttracht, die sich nur wenig unterscheiden, mochten sich leicht geändert haben, denn man wird zwischen die beiden Darstellungen eine gewisse Zeitspanne zu setzen gezwungen sein, die die gleichmäßigere Ausbildung aller Gesichtsteile auf der Erlanger Zeichnung gut erklärt.

Wäre damit etwa der lang gesuchte Beweis für die Schülerschaft Grünewalds bei Holbein d. Ä. gebracht? Oder ist der Ruf der Erlanger Zeichnung als Selbstporträt Grünewalds hinfällig? Man wird kaum fehlgehen, wenn man den Holbeinschen Henker auf etwa 30 Jahre schätzt, jedenfalls nicht viel darunter. Kieffel[1] gibt dem Manne des Erlanger Blattes 50 Jahre. Wenn Grünewald jemals Schüler Holbeins war, dann

[1] Kunstchronik 1920.

kaum mehr im Alter von 30 Jahren. Wir haben freilich keinen genauesten Beweis dafür, daß der Isenheimer Altar von einem Dreißiger geschaffen wurde. Aber die Maßlosigkeit des Sagen-Wollens im einzelnen dieses Werkes läßt sich kaum bei einem Fünfziger denken. Denn wir können nicht umhin: es besteht Verwandtschaft zwischen dem Isenheimer Einsiedler Paulus und dem Manne der Erlanger Zeichnung — und dann auch dem jüngeren Henker Holbeins. Wer ist die rätselhafte Gestalt? Daß Holbein auf seinen Frankfurter Tafeln Porträts untergebracht hat, lehrt allein das genauere Betrachten, selbst wenn wir von der Identifikation Sigmund Holbeins mit dem Häscher, der hinter dem kreuztragenden Christus steht, nichts wüßten[1]. Man nahm also offenbar keinen Anstoß daran, sich unter dem Henkergesindel zu sehen.

Wir müssen Oskar Hagen[2] beipflichten, der bekennt, zwischen dem Mann der Erlanger Zeichnung und dem von Sandraert veröffentlichten Jugendbildnis Grünewalds keine mögliche Beziehung sehen zu können. Noch weniger natürlich zwischen diesem und dem Frankfurter Kopf. (Es sei auch darauf hingewiesen, daß manches [z. B. die Form der Nase] bei dem zweiten Sandraertschen Stich noch auffälliger auf den Frankfurter Henker zeigt als bei der Erlanger Zeichnung, wiewohl der Anteil des Stechers zweifelhaft bleibt.)

Des Rätsels einfachste Lösung wäre die, in dem Holbeinschen Kopf ein Porträt Grünewalds zu sehen. Dann müßten wir aber auch in dem Paulus Eremita den Meister erkennen. Es ist ein und derselbe Mensch in Frankfurt, Erlangen und Isenheim, jedesmal nur um einige Jahre älter. Ist es Grünewald in drei verschiedenen Lebensaltern? Alle inneren Gründe sprechen dagegen. Wir kennen den Mann nicht und wollen auch keine neue Hypothese hinzufügen.

[1] H. Weizsäcker, die Kunstschätze des Dominikanerklosters in Frankfurt a. M. München 1923, S. 81 ff.

[2] Grünewald, 3. Aufl., S. 245 f.

Kunstgeschichte und Kultursoziologie

Von A. STANGE

In der Erinnerungsgabe für Max Weber: Die Hauptprobleme der Soziologie (Duncker & Humblot, München 1923) findet sich ein Aufsatz E. Lederers über die Aufgaben einer Kultursoziologie, der auch von kunsthistorischer Seite ernste Beachtung verdient. Lederer versteht unter Kultursoziologie eine Wissenschaft, die die Abhängigkeit, Wechselwirkung oder auch Beziehungslosigkeit der verschiedenen Kulturgebiete gegenüber dem sozialen Untergrund, den ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnissen untersucht. Liegt es im Wesen der Einzelwissenschaften von der Immanenz für ihr Gebiet auszugehen — so lange es möglich ist; von der Frage, inwieweit eine Neuschöpfung eine logische Weiterentwicklung früherer Gestaltungen ist, so wird die Kultursoziologie fragen, inwieweit jenes Neue vom sozialen Untergrund her verstanden

werden kann oder muß. Stellt sich demnach als Aufgabe der Kunstgeschichte dar, die Entfaltung der Stile und ihre Aufeinanderfolge, d. h. den Wandel des künstlerischen Sehens (Renaissance, Barock, Rokoko) immanent mit den ihr eigenen Begriffen verstehen zu lassen, so wird demgegenüber die Kultursoziologie in bezug auf die Kunst einer Epoche fragen, wie aus deren sozialer Struktur diese Kunst und ihr Stil verständlich ist. Natürlich erhellt sie nicht den ästhetischen Sinn: das ist ausschließliche Aufgabe der Kunstgeschichte, sondern sie kann nur sagen, inwiefern in den gesellschaftlichen Verhältnissen Voraussetzungen und Bedingungen für die Realisation einer Form enthalten, wo die Möglichkeiten für einen neuen Stil gegeben waren.

Nicht verwechselt darf diese Betrachtungsweise mit der materialistischen Geschichtsforschung werden. Der Unterschied zeigt sich vor allem in der Art, wie Lederer die Beziehungen zwischen sozialem Untergrund und kulturellem Überbau annimmt, und was er unter diesem Untergrund versteht. Dieser stellt sich ihm nicht allein in den ökonomischen Verhältnissen dar, was mit dem Gedanken einer unbedingten Kausalität verbunden zum historischen Materialismus führen würde, sondern in der Ausdeutung aller gesellschaftlichen und Produktionsverhältnisse als geistige Haltung einer Menschengruppe. Nur diese Auffassung kommt heute in Frage, die den sozialen Habitus ausdeutend als Urform, als allgemeinste Charakteristik einer Zeit — und darum von Bedeutung für ihre geistig-künstlerischen Leistungen — faßt. Der Begriff der Produktionsverhältnisse muß zum „Zeit"begriff erweitert werden, indem er jene elementaren Lebenstatsachen schon in sich schließt, die die Kulturobjektivationen, die Kunst, in ihrer Art mit letzter Gültigkeit offenbaren. Was weiter die Fassung der Beziehungen anbetrifft, so besteht die Möglichkeit — und sie ist heute sehr beliebt — nur den in den gesellschaftlichen Verhältnissen wirkenden „Zeitgeist" als primär vorauszusetzen und allgemein wirkend anzunehmen, das Verhältnis des sozialen Untergrundes zu den Kulturobjektivationen aber als irrelevant zu betrachten — diese Art wird stets zum Spiel mit Phantomen führen — oder aber mit der Kultursoziologie reale Fäden und Bedingtheiten anzunehmen. Demnach wären in den allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnissen primäre Lebenscharakteristika gegeben, die die Form der künstlerischen Leistungen ermöglichen oder bestimmen. Natürlich sind diese Beziehungen keine feststehenden. Eine schematische Beziehung zwischen soziologischem Substrat und künstlerischer Objektivation lehnt Lederer ab, denn für jede Epoche und für jede kulturelle Sphäre wird ein anderes Moment der sozialen Verhältnisse wesentlich sein. Für Recht und Staat werden die Beziehungen andere und sicherlich auch unmittelbarere sein als für die Kunst, für die die Immanenz ihrer Sphäre von größerer Intensität ist, aber dennoch wird auch für sie im allgemeinsten sozialen Habitus einer Zeit, in ihren elementarsten Lebenstatsachen, eine Bestimmung liegen, wie der schöpferische Künstler sieht und welches Motiv er wählt. Je nach der Statik oder Dynamik des Lebens, seinem aristokratischen oder bürgerlichen Charakter wird Sehen und Motivwahl wechseln. Natürlich besteht die Möglichkeit, daß sich die sozialen Verhältnisse mit den immanenten künstlerischen Entwicklungen überschneiden, auf die Dauer scheinen Inkongruenzen nicht möglich. Die Kunst wird sich den neuen sozialen Gegebenheiten anpassen müssen. Wo aber der kulturelle Überbau sich loslöst — wie heute —, da zeigt sich, daß er seine Geschlossenheit und die Bestimmtheit seiner Aufgabe verliert, daß er artistisch, und daß andererseits das Publikum desorientiert wird.

Viele der Gedanken sind aus den Schriften Max und Alfred Webers, Simmels und auf speziell kunsthistorischem Gebiete Wölfflins (Renaissance und Barock, Grundbegriffe) geläufig, der Wert dieses Aufsatzes beruht in der methodischen Zusammenfassung und Klarstellung der Ziele einer Wissenschaft, die entgegen den Einzelwissenschaften bemüht ist, gewissermaßen von unten her die Phänomene zu betrachten und verständlich zu machen. Für die Kunstgeschichte liegt seine Bedeutung einmal in der engeren Umgrenzung ihrer Aufgabe, aus der — will sie Kunstgeschichte im eigentlichsten Sinne sein — alle jene Betrachtungen ausgeschieden bleiben, deren Werkzeuge nicht immanent sind, zum anderen darin, daß er auf die Wissenschaft und Methode hinweist, die befähigt sind, jene Phänomene künstlerischen Werdens zu erhellen, die nicht aus der Entwicklung künstlerischer Ideen erklärbar sind. Die wichtigste Aufgabe der Kultursoziologie dürfte auf kunsthistorischem Gebiete die Ausdeutung der Stilbeginne sein, Antwort auf die Frage zu geben, warum zu einem Termin — um 1400 in Italien oder am Ende des 18. Jahrhunderts allgemein in Europa — die Künstler anders zu sehen begannen, und warum sie so sehen konnten. Diese Neuanfänge, die nie ausschließlich immanent erklärt werden können, selbst wenn der neue Stil in seinem Ablauf sich als Lösung schon früher angestrebter Ziele mit neuen Mitteln darstellt, dürften im einzelnen und als Problem eine Klärung erfahren, wenn an Stelle der jetzigen Übung der kulturhistorischen Betrachtungen, denen meist die notwendige innere Verknüpfung mit den künstlerischen Ereignissen mangelt, systematische kultursoziologische Untersuchungen treten. Voraussetzung bleibt die möglichst weite Fassung der sozialen Verhältnisse, so daß z. B. im Mittelalter die Kirche, die Mönchsorden einbezogen werden, weiterhin die Berücksichtigung möglicher Beeinflussungen von seiten

anderer Kultursphären (Kunst und Religion) und der Volkscharaktere. Weiterhin erscheinen als Aufgaben einer Kultursoziologie Untersuchungen über das Verhältnis der künstlerischen Produktion zu den rezeptiven Schichten und den Auftraggebern. Auf diese Weise kann die Kultursoziologie zu einer wichtigen Hilfswissenschaft für die Kunstgeschichte werden, und es bleibt nur offen, ob diese Untersuchungen wesentlich nicht von Kunsthistorikern geführt werden müssen, die die Immanenz ihres Gebietes am sichersten überschauen.

Konrad von Soest und die „Goldene Tafel" in Lüneburg[1]

Von HANS SCHRÖDER-Hamburg

Die Kunst Niedersachsens bildete in den letzten Jahren mehrfach den Gegenstand erfrigster kunstwissenschaftlicher Forschung. Leider haben die Ergebnisse nicht immer zur Klärung der schwebenden Fragen beigetragen. Besonders deutlich tritt das bei den Forschungen zur „Goldenen Tafel" in die Erscheinung und ist um so mehr zu bedauern, als dies Altarwerk, der einstige Hochaltar des vormals in niederdeutschen Landen berühmten Benediktinerklosters St. Michael in Lüneburg (jetzt im Welfenmuseum in Hannover), unstreitig eins der bedeutsamsten Werke niedersächsischer Kunst zu Anfang des 15. Jahrhunderts darstellt.

Die neuere Forschung hat nun mehrfach den Hochaltar auf Grund stilkritischer Untersuchungen dem westfälischen Maler Conrad von Soest oder doch seiner Werkstatt zugesprochen. Eine gewichtige Stimme hat sich allerdings dagegen ausgesprochen: Graf Vitzthum in Göttingische Gelehrten-Anzeigen (1922, 1—3). Eine endgültige Entscheidung muß der stilkritischen Forschung überlassen bleiben, der unsere Veröffentlichung nicht vorgreifen will.

Hermann Schmitz[2], dessen Arbeiten über die Soester und weitere westfälische Malerei wohl als grundlegend zu gelten haben, hat zuerst (es war bereits 1906), die „Goldene Tafel" zur Soester Schule in Beziehung gesetzt, ohne seine Zuschreibung zunächst näher zu begründen. Späterhin (1917) wurde die frühere Vermutung für Schmitz zur Gewißheit, er hielt nunmehr die Schulverwandtschaft der Lüneburger Tafeln mit der Kunst Konrads von Soest für evident[3]. Mit Recht wies er auf die Übereinstimmung einer Anzahl von Szenen, ja ganzer Figuren, auf die Ähnlichkeit der Gesamtzeichnung und Farbengebung hin, die den Malereien der Lüneburger Tafeln und anderen Arbeiten der Werkstätte Konrads eigen ist.

Auch P. J. Meier[1] und Carl Hölker[2], die beide den Meister aus Soest in größeren Arbeiten würdigten, schlossen sich der Ansicht von Schmitz an. Es kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht näher auf ihre verdienstvollen Untersuchungen eingegangen werden. Wir begnügen uns, auf die Besprechung durch Dr. A. Fink hinzuweisen, der als langjähriger Hüter des Altars selbst umfassende Studien zur Goldenen Tafel anstellte[3].

Andere Fachgelehrte nahmen dagegen einen stark abweichenden Standpunkt ein. So sehr Glasers[4] Art der Forschung über die Probleme der Malerei des 15. Jahrhunderts anerkannt werden muß, führte sie notwendigerweise dort zu schwankenden Ergebnissen, wo ihm landschaftliche Einzeluntersuchungen fehlten, somit auch für das schwierig zu bearbeitende weite niedersächsische Gebiet. Wir erfahren von ihm über den Meister Konrad von Soest und dessen Bedeutung für Niedersachsen nicht mehr als folgendes: „Nicht viel glücklicher als die Rekonstruktion des Meisters Wilhelm erwies sich die Aufstellung eines Konrad von Soest, in dem die westfälische Kunstgeschichtsschreibung ihren Helden verehrte. Wohl gibt der Altar in Niederwildungen, der ausführlich signiert und 1402 (!) datiert ist, der Erkenntnis seines Stiles ein sicheres Fundament. Aber wieder wurde der Fehler begangen, alle hervorragenden Gemälde der Zeit auf den einen Namen zu taufen." In Glasers Arbeit wird das Lüneburger Altarwerk, dessen überragende Bedeutung für die Malerei um 1400

[1] An erster Stelle fühle ich mich verpflichtet, Herrn Museumsdirektor und Stadtarchivar Prof. Dr. W. Reinecke in Lüneburg für die tatkräftige Unterstützung zu danken, die er mir bei meinen Studien zur Kunstgeschichte meiner Heimatstadt gewährte. Herr Prof. Dr. Reinecke stellte das wohlgeordnete Material des Archivs in uneigennützigster Weise zur Bearbeitung zur Verfügung.

[2] Hermann Schmitz, Die ma. Malerei in Soest. Münster 1906.

[3] Herm. Schmitz, Die deutsche Malerei. Handbuch der Kunstwissenschaft II, 1. Berlin-Neubabelsberg 1917.

[1] P. J. Meier, Werk und Wirkung des Meisters Konrad von Soest. Münster 1921.

[2] C. Hölker, Meister Konrad von Soest. Münster 1921.

[3] Ztschr. des historischen Vereins für Niedersachsen. 1922, Heft 1/4.

[4] Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. 1916.

von anderer Seite mehrfach betont wurde, nicht einmal erwähnt.

Fast gleichzeitig mit der Untersuchung Glasers erschien C. G. Heises Buch über die Norddeutsche Malerei (1918)[1], das zur Förderung der Forschung im Niedersächsischen Kreis ein gutes Stück beitrug, aber unserm Altarwerk ebenfalls nicht gerecht wurde. Heise, der das Werk 1408—1410 ansetzt, hält einen heimischen Künstler, dessen Stil sich darum später in norddeutschen Landen um so fester hätte verwurzeln können, als Urheber der Malereien für wahrscheinlich. Die Kunst der Altartafeln steht für Heise scheinbar nicht sehr hoch, denn er spricht von „Armlichkeit der Erfindung und Mangel an gesammelter abgewogener Komposition", wodurch ihre Malereien von gleichzeitiger französischer Kunst abrücken sollen. Eine Verbindung des Altars mit dem Schaffen des Westfalen Konrad von Soest, wie Schmitz sie annimmt, kommt für Heise nicht in Frage, denn er vermißt auf dem Altar die Freude an der Prachtentfaltung, die Konrads Werken sonst eigen sei. Er lehnt selbst eine nur lose Verbindung mit der übrigen westfälischen Kunst ab, von der die Lüneburger Malereien „durch die ganz unnaturalistische Ausgestaltung, durch die Weichheit in Ausdruck und Bewegung" unterschieden sein sollen[2].

Heise wandte sich in seinem Buche besonders scharf gegen V. C. Habicht, der sich bis heute in drei Arbeiten zur Frage der „Goldenen Tafel" geäußert hat.

Schon 1914[3] betonte Habicht in einem Aufsatz „Zur Filiation der flämisch-burgundischen Malerei" die Sonderstellung des Lüneburger Altars, von dem jede Untersuchung über die niedersächsische Malerei zu Anfang des 15. Jahrhunderts ihren Ausgang zu nehmen hätte. Habicht ging damals nur in der Einleitung auf unser Werk

[1] C. G. Heise, Norddeutsche Malerei. Leipzig 1918.

[2] Im übrigen hat Heise die Bedeutung der westfälischen Kunst für die gesamte Malerei Norddeutschlands, die auch für Lüneburg nicht zu leugnen ist, stark zur Geltung gebracht. Lüneburg hatte zahlreiche westdeutsche Einwanderer in seinen Mauern, z. B. des Cord van Soest u. a. Cord van Dortmunde, hans van colne, Cord van guleke, Cord westual. Es nimmt daher nicht wunder, in der Lüneburger Kunst um 1400 auch sonst Anklänge an die westfälische Malerei der gleichen Zeit zu finden. Schmitz wies mit Recht auf die beiden Prozessionsfahnen in Lüne hin, die ebenso auf die Soester Schule weisen, wie die Glasgemälde der Rathauslaube oder der Buchschmuck eines Missale in Folio im Archiv, der von Heise erwähnt wird. Auch der figürliche Schmuck eines im gleichen Archiv verwahrten Sachsenspiegels kann herangezogen werden.

[3] Monatshefte für Kunstwissenschaft. VII. Jahrgang 1914, Heft 12.

ein. Darin glaubte er als gewiß voraussagen zu können, daß es ausgeschlossen bleiben müsse, die Lüneburger Altartafeln als rein niedersächsisch zu bezeichnen. Er hielt vielmehr einen offensichtlichen Fall von einer Berufung burgundisch-flämischer Meister für vorliegend, die durch die nahen Handelsverbindungen zwischen Lüneburg und Flandern zu erklären sei. Die gleiche Ansicht vertrat Habicht (1919) in seinem Buche „Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens I"[1], ließ aber schon hier die Frage einer Mitarbeit Konrads von Soest offen. Die Unentschiedenheit Habichts spricht auch aus seiner letzten Arbeit (1922) über den Lüneburger Altar[2]. Hier stellt er zunächst einen Franzosen oder einen Flamen als Urheber hin. Aber schon wenige Seiten später stößt er diese Ansicht um und weist nun auf das „Gemeinsam-Niedersächsische" hin, das den Meister des Altars mit seinem Lüneburger Wirkungskreis verbindet. Er sagt wörtlich: „Ein bei Klaus Slüter, dem Niedersachsen — nehmen wir an — an der Quelle der neuen Kultur und Kunst ausgebildeter Stammesgenosse als der Hauptmeister der goldenen Tafeln — dies wäre in der Tat das denkbar sympathischste und aufschlußreichste Ergebnis einer Wirklichkeitsforschung, das wir uns vorstellen können." In einer Anmerkung (5) gibt der Verfasser außerdem auch noch die Möglichkeit zu, daß als Gehilfe kein geringerer als Konrad von Soest selbst an den Tafeln gearbeitet haben könnte.

Man erkennt aus den herangezogenen Arbeiten zur Genüge — auf die Untersuchungen von Paul[3] (1913), Dexel-Brauckmann[4] (1915) und Struck[5] (1916), die ebenfalls zur Frage Stellung nehmen, möchte ich der Vollständigkeit halber nur kurz hinweisen — wie weit die Meinungen über die Beziehungen Konrads von Soest zur goldenen Tafel auseinandergehen.

Deshalb ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit die Forderung, daß umfassende Archivforschungen in niederdeutschen Städten einsetzen müssen — deren Archive leider bisher erst wenig zu kunsthistorischen Studien benutzt worden sind — um die Ergebnisse der sehr von einander abweichenden stilkritischen Erwägungen zu ergänzen. Besonders kommt dafür auch das Stadt-

[1] V. C. Habicht, Die ma. Malerei Niedersachsens I. Sraßburg 1919. (Heitz.)

[2] V. C. Habicht, Die goldene Tafel. Bremen 1922.

[3] Max Paul, Sundische und Lübische Kunst. Berlin 1914.

[4] Dexel-Brauckmann, Lübecker Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ztschr. des Vereins f. Lüb. Geschichte und Altertumskunde. Band XIX, Lübeck 1918.

[5] Struck, Zur Kenntnis der Lübeckischen Tafelmalerei und Plastik in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Mitt. d. V. f. Lüb. Gesch. Heft 13, Nr. 7 u. 8.

archiv in Lüneburg in Betracht, denn der Meister der „Goldenen Tafel" wird, wie aus manchen Gründen anzunehmen ist, das kostbare Werk in Lüneburg selbst gearbeitet haben.

Das Lüneburger Stadtarchiv verfügt über einen reichen, wohlgeordneten Schatz mittelalterlicher Urkunden. Ein größeres Aktenmaterial des ehemaligen Lüneburger Michaelisklosters, der Heimstätte unseres Altars, das vielleicht wertvolle Aufschlüsse bringen kann, wurde erst kürzlich dem Stadtarchiv überwiesen und wird z. Z. bearbeitet. Möglicherweise wird sich darin auch ein direkter Hinweis auf den Meister des Hochaltars finden lassen, wenn auch nach Lage der damaligen Verhältnisse nicht das Kloster des heiligen Benedikt, sondern viel wahrscheinlicher der Rat und die Patrizier der alten Salz- und Hansestadt den Altar in Auftrag gegeben haben werden. Städtische Rechnungsbelege setzen leider erst mit dem Jahre 1443 ein, also wesentlich später, aber in den Schoßrollen (Steuerlisten) der Stadt, die in fast ununterbrochener Reihe seit dem Jahre 1426 erhalten sind, fand sich ein Einwohner des Namens „Cord van Soest", der sehr wohl mit dem Meister Konrad von Soest, dem Meister der „Goldenen Tafel", identisch sein könnte.

Aus anderen Archiven ergaben sich bislang nur wenig Vermutungen zum äußeren Leben des Meisters, der, wie sein Name besagt, wohl aus Soest stammte. P. J. Meier nimmt in seiner Arbeit eine erste Tätigkeit des Meisters in Dortmund an, denn hier wird ein Konrad von Soest unter dem 11. Februar 1394 als Gemahl einer Gertrud von Münster aufgeführt. Fraglich bleibt aber, ob derselbe mit einem gleichfalls von Meier erwähnten „mester Conrad meler" in der gleichen Stadt identisch ist, der in den Jahren 1413—1422 als Mitglied einer Bruderschaft der Kirche St. Nicolai verzeichnet wird. Fraglich bleibt weiter, ob, wenn diese beiden Personen identisch sind, beide (bzw., wenn sie nicht identisch, einer von ihnen) mit dem für uns in Betracht kommenden Maler Konrad von Soest identisch waren. Während dieser Zeit müßte der bekannte Altar Konrads in Niederwildungen entstanden sein, der nach neueren Forschungen 1414 zu datieren ist. Weiter glaubt C. Hölker auf Grund mehrerer Altarwerke in Niedersachsen, die die Hand Konrads und seiner Werkstatt aufweisen, für das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts eine Tätigkeit des Meisters in Lübeck annehmen zu können. Dann wieder wäre (nach Hölker) für das Jahr 1434 ein Aufenthalt des Meisters in Balve in Westfalen nötig gewesen, um die Wandmalereien in der dortigen Kirche auszuführen, die Hölker Konrad zuschreibt. 1435 müßte der Meister wiederum in Lübeck geweilt haben, denn der sogen. Neustädter Altar der Jakobikirche in Lübeck (jetzt in Schwerin), der ebenfalls Konrad von Soest zugeschrieben wird, ist nach jetzt entschwundener Inschrift im obigen Jahr fertiggestellt.

Zu diesen wenigen und zum Teil hypothetischen Lebensdaten können die Lüneburger Nachrichten vielleicht eine wertvolle Ergänzung bilden.

In den schon erwähnten Schoßrollen der Stadt wird vom Jahre 1426 ab, also in oder wahrscheinlicher kurz nach der Zeit, die für die Entstehung der „Goldenen Tafel" in Frage kommt, ein „Cord van Soest" im Salinenviertel als Einwohner aufgeführt, in jenem Stadtteil, in dem das Kloster St. Michael, die Heimstätte des Altars, gelegen war. Nach der Eintragung wohnte dieser Cord van Soest in einem der damals kürzlich neu errichteten Stadttürme im Mauerzuge am Fuße des bekannten Kalkberges. In solchen geräumigen Stadttürmen, die der Rat der Stadt zu vergeben hatte, wohnten schon damals wie auch späterhin mit Vorliebe Künstler und Kunsthandwerker. Ich greife aus der Zeit um 1430 nur einige heraus, die in Stadttürmen ihr Heim aufgeschlagen hatten: mester bernd frese, cord maler (!), meyneke malre, mester hinric, de apengheter, mester hinric de werkmester, ferner den bekannten Erzgießer Cord Vrigbusch. Aus späterer Zeit sei der beldensnider Warneke Burmester erwähnt, der Zeitgenosse des Albert von Soest.

Der Lüneburger Einwohner „Cord van Soest" wird nun in den Schoßrollen in folgender Weise verzeichnet:

1426 (pars saline, in turribus) Cord van Soest
1427 (pars saline, in turribus) Cord van soest dedit 4 s.
1428 (pars saline, in turribus) Cord van sost dedit 4 s
1429 (pars saline, in turribus) Cord van Sost dedit 4 s.

Im folgenden Jahre verläßt Cord van Soest, der nicht unvermögend gewesen sein muß, seine Turmwohnung. Und nun findet sich, wie auch später noch zweimal, die interessante Tatsache, daß in die von ihm verlassene Wohnung ein Künstler namens hans maler einzieht, der dann bis 1443 an diesem Orte sein Kunsthandwerk ausübt. Man ist daher wohl mit Recht zur Annahme geneigt, auch in Cord van Soest einen Maler oder Kunsthandwerker zu suchen, da bekanntlich in jener Zeit Handwerk wie Kunsthandwerk sehr oft an das gleiche Haus gebunden blieb. Cord van Soest bezieht im erwähnten Jahre 1430 ein Haus in der „oldenyestrate" (jetzt Ohlingerstraße). Wir finden:

1430 (pars saline, oldenyestrate) Cord van Soest.

Diese Wohnung verläßt er bald wieder, in ihr wohnt merkwürdigerweise im Jahre 1432 wiederum ein Maler, nämlich ludeke maler, was vielleicht gleichfalls Schlüsse auf den Beruf des Cord van Soest zuläßt. Von 1431 finden wir Cord van Soest, den eine gewisse Ruhelosigkeit

auszeichnet, wie sie sehr oft Künstlern eigen ist, im Sandviertel aufgeführt, wo er in der heutigen Straße „Vor dem Altenbrücker Tor" Wohnung genommen hat.

1431 (pars arene, oldebrugge) Cord van Soest
1432 (pars arene, oldebrugge) Cord van Sost.

Diese Wohnung vertauscht er bereits 1433 wieder mit einer Turmwohnung im gleichen Stadtteil, die er auch 1434 noch inne hat.

1433 (pars arene, in turribus) Cord van Sost 6 s
1433 (pars arene, in turribus) Cord van Sost.

In den Jahren 1435—1439 wird der Name des „Cord van Soest" in den Schoßrollen nicht aufgeführt. Er erscheint erst wieder 1440 und ist dann noch bis 1451 zu verfolgen. Konnten wir schon in den Jahren 1426—1434 eine Unstetigkeit bei dem Lüneburger „Cord van Soest" feststellen, so hält diese auch für die Folgezeit an. In den Jahren 1440—1450 im Marktviertel wohnhaft, wechselt er ähnlich wie früher seine Wohnungen, die in der Straße „In deme Grale" und „in der münderschen houe" belegen waren. Man hat bei einem Vergleich der Eintragungen von 1426—1434 mit denen der Jahre 1440—1450 auf Grund der Unrast des Cord van Soest das sichere Gefühl, daß es sich nur um die gleiche Person handeln kann, zumal auch in diesem Zeitraum wieder ein Wohnungswechsel mit einem Künstler zu beachten ist.

In den Jahren 1435—1439, in denen Cord van Soest von den Lüneburger Schoßrollen nicht erwähnt wird, käme nur ein auswärtiger Aufenthalt in Frage. Und was würde näher liegen, wenn Cord van Soest mit dem westfälischen Meister identisch wäre, als in diesem Falle sich Carl Hölker anzuschließen, der eine längere Tätigkeit des Meisters in Lübeck vermutet?

Die Eintragungen von 1440 ab lauten:

1440 (pars fori) Cord van soest
1441 („ „) Cord van soest
1442 („ „) Cord van sost
1443 („ „) Cord van Zoeste
1444 („ „) Cord van sost
1445 („ „) Curd van Sost
1446 („ „) Cort van sost
1447 („ „) Curd van Zoest
1448 („ „) Curd van Zoest
1449 („ „) Cord van zost

Im Jahre 1450 bezieht Cord van Soest auf ein Jahr die Wohnung von mester peter, der im folgenden Jahr bereits wieder die zuvor an Cord van Soest abgetretene Wohnung inne hat. Dies ist der dritte Fall, der darauf schließen läßt, daß Cord van Soest mit Kunsthandwerkern sehr enge Beziehungen gehabt haben muß. Bis zuletzt bleibt die schon erwähnte Unrast bemerkbar, denn 1451, im letzten Jahre, in dem Cord van Soest in den Schoßrollen aufgeführt wird, verzieht er in das Wasserviertel. Er wohnt hier im Hause des Hans von Soest, der seit 1428 in den Schoßrollen erwähnt wird und ein Bruder des Cord van Soest gewesen sein könnte. Von 1452 ab verschwindet unser Cord van Soest aus den Listen[1].

Wie sind nun die Lüneburger Nachrichten zu werten? An und für sich würde natürlich das Vorkommen eines Einwohners des Namens Cord van Soest nichts besagen. Erst die Begleitumstände gaben Veranlassung, die Möglichkeit einer Identität mit dem Maler der Goldenen Tafel und des Niederwildunger Altars in Betracht zu ziehen.

So läßt schon die ungefähre Gleichzeitigkeit der Entstehung des Altarwerkes und der Nachrichten der Schoßrollen die Vermutung zu, daß der in Lüneburg erwähnte Cord van Soest kein anderer gewesen sein dürfte, als eben der westfälische Meister, auf dessen Hand die Forschung Lüneburgs bedeutendste mittelalterliche Malereien zurückführt. Dabei sind wir uns wohl bewußt, daß das Altarwerk von V. C. Habicht wesentlich früher angesetzt wird, nämlich 1385 bis 1390. Würden wir Habicht darin folgen, so wäre es allerdings fast unmöglich, den noch 1451 lebenden Lüneburger Cord van Soest mit dem Maler der Altartafeln zu identifizieren. Im übrigen wird die Entstehung des Altars in die Zeit von 1408—1430 verlegt, und bei eingehender Würdigung sowohl des europäischen Zeitstiles wie auch der Besonderheiten der Niederdeutschen Malerei um die Wende des 14. Jahrhunderts wird man anzunehmen haben, daß eine Entstehung des Werkes vor 1400 schlechthin ausgeschlossen ist: die Lüneburger Altartafeln dürften frühestens zu Ende des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts fertiggestellt worden sein[2]. Sogar bei dieser relativ frühen Ansetzung würde sich das Entstehungsdatum des Lüneburger Altars ohne weiteres mit den urkundlich beglaubigten Daten vereinigen lassen.

Die Annahme, in dem Lüneburger Cord van Soest wirklich den westfälischen Meister gleichen Namens zu sehen, würde auch mit Hölkers Ansicht zusammenstimmen, der, wie bereits erwähnt wurde, für die Zeit von 1420—1430 eine Tätigkeit des Meisters in Norddeutschland annimmt. Für Hölker kommt nur eine Tätigkeit in Lübeck in Frage, und zwar deshalb, weil er ein größeres

[1] Von einer Gattin des Cord van Soest erfahren wir nichts. Allerdings wird in den Jahren 1454—1457 im Marktviertel der Stadt eine Einwohnerin als Mester Cordesche, Mester Curdes frouwe bezeichnet, die vielleicht die Witwe des Cord van Soest gewesen sein könnte.

[2] Die Datierung der Werke Konrads ist bekanntlich darum schwierig, weil einmal die verhältnismäßig geringe Anzahl der Werke jener Zeit wenig Vergleiche zuläßt, und weil zum andern auf den Werken des Meisters die Mitarbeit mehrerer Werkstattgenossen oder -gehilfen, die wiederholt gewechselt haben müssen, zu erkennen ist.

künstlerisches Leben in der Schwesterstadt Lüneburg in jener Zeit noch nicht für wahrscheinlich hält. Und doch hätte ihn schon ein nur oberflächliches Betrachten der Geschichte Lüneburger Kunst davon überzeugt, welch reiches Leben auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens hier waltete[1], so daß statt Lübeck auch sehr wohl Lüneburg als Ort einer Tätigkeit für den Meister in Betracht kommen könnte. Galt es doch in jener Zeit nicht weniger als vier eben entstandene Hauptkirchen der Stadt mit Altären auszustatten. Die wohlhabenden Patrizier und Zünfte, die Klöster der reichen Salz- und Hansestadt haben sich, wie die Urkunden ausweisen, in jener Zeit stets als verständnisvolle Förderer kirchlicher Kunst erwiesen und standen darin den Lübeckern nicht nach. Eine Tätigkeit Konrads für Lübeck von Lüneburg aus würde uns bei dem lebhaften Verkehr, der die beiden Städte des wendischen Kreises der Hanse damals verband, nicht wunder nehmen, denn die Stadt an der Trave stand seit der 1395 erfolgten Eröffnung des Stecknitz-Kanals in direkter Wasserverbindung mit Lüneburg, wodurch sich Transporte größerer Altarwerke gefahrlos bewerkstelligen ließen. Wir erwähnten bereits, daß für die Jahre 1435—1439 – in denen Cord van Soest in Lüneburg nicht erwähnt wird — eine Verlegung der Tätigkeit nach Lübeck sehr wohl möglich ist. In diesen Jahren wäre dann der 1435 datierte und Konrad von Soest zugeschriebene Neustädter Altar der dortigen Jakobikirche entstanden.

Aber auch die Tatsache, daß der Lüneburger Cord van Soest mehrfach mit Künstlern einen Wohnungstausch vollzieht, daß er dabei ferner wiederholt eine der vom Rat sehr oft an Kunsthandwerker vergebenen Turmwohnungen innehatte, bestärkt ebenfalls unsere Vermutung von der Identität der beiden Personen.

Man könnte nun den Einwurf machen, warum Cord van Soest, wenn er wirklich der bekannte Maler gleichen Namens ist, nicht ausdrücklich als „mester" bzw. als „maler" in den Listen angeführt wird. Dem ist entgegenzuhalten, daß diese Bezeichnungen auch sonst in Urkunden als Unterscheidungsmerkmal fortgelassen wurden. Die Herkunftsbezeichnung „van Soest" genügte eben vollauf, um Cord van Soest von anderen Bürgern, Künstlern und Handwerkern des Namens Cord zu unterscheiden, wie etwa von seinen Zeitgenossen mester Conrad bussenschutte (Curd de bussenschutte), mester Cord de bartscherer oder aber von dem schon erwähnten cord maler. Auch der gleichzeitige Glockengießer Cord Vrigbusch, der Werkstattgenosse des zuerst in Lüneburg und später in Lübeck wirkenden Erzgießers Laurentius Grave (Grove) wird ebenfalls ohne weitere Bezeichnung (etwa „mester" oder „de apengheter") in den Schoßrollen geführt.

Ferner wäre noch einmal zu überlegen, ob das Jahr 1451 für den Maler Konrad von Soest überhaupt noch in Frage kommen kann. Das wäre wohl ausgeschlossen, wenn wir den von V. C. Habicht gegebenen Daten folgen würden, wäre ferner sehr zweifelhaft, wollte man Cord van Soest mit dem von P. J. Meier erwähnten Dortmunder Bürger Konrad von Soest identifizieren, der 1394 (als Handwerker vermutlich als Dreißigjähriger) dort heiratete. Mit dem 1413—22 beglaubigten Konrad meler dagegen würden sich die Lüneburger Daten sehr wohl vereinigen lassen. Wenn wir aber annehmen (eine Annahme, die auch von anderer Seite vertreten wird), daß der Niederwildunger Altar das Werk etwa eines 30—40jährigen sein wird, dann könnte der westfälische Meister im Jahre 1451, im Alter von 70–80 Jahren stehend, noch sehr wohl gelebt haben.

Die Durchsicht der einschlägigen Urkunden zur Geschichte der Künstler und Kunstaltertümer, die manches Neue zur weiteren Niedersächsischen Kunstgeschichte bringen wird, ist noch nicht abgeschlossen und nimmt ihren Fortgang. Es erschien aber aus manchen Gründen nützlich, schon jetzt die vorstehenden Nachrichten zu veröffentlichen, da sie zur Erkenntnis des Malers Konrad von Soest und der niedersächsischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vielleicht einen Beitrag darstellen könnten.

[1] Zur Zeit arbeitet Herr Professor Dr. Reinecke-Lüneburg an der Herausgabe eines umfassenden Buches über Lüneburgs ma. Künstler und Werkmeister.

Sammlungen

Neuordnung in den Kölner Sammlungen

In der schwierigsten Zeit wird die durchgreifende Neuordnung der Kölner Museen zäh und zielbewußt durchgeführt. Kaum ein deutsches Museum hat einen so gewaltigen Aufschwung genommen wie das Schnütgen-Museum. An Stelle der ikonographischen Reihen, der lokalen Typen ist die künstlerische Qualität getreten. Nicht ein Wald von Heiligen und Geräten vertritt jetzt in Köln die christliche Kunst, sondern das Meisterwerk der Epochen. Der romanische Christus von St. Georg, die frühgotische Friesenmadonna und die Boppарder Figürchen geben die größten Eindrücke. Daß gerade die bedeutendsten Stücke dem Rheinland entstammen, macht die Sammlung in Köln lebendiger und bedeutsamer, ohne daß sie sich in die künstlerischen Niederungen der Kulturgeschichte zu begeben brauchte. Die rheinische Kunst wird nie im Raum isoliert, es laufen aus dem Rheinland zuviel Fäden nach allen Seiten, als das dieser Versuch überhaupt möglich wäre. Schließlich würde eine solche Einstellung auch den Schätzen des Museums nicht gerecht. Man hat jetzt im oberen Stockwerk die Epochen von der Spätgotik bis zum Rokoko neu geordnet. Die Wände haben einen starken aber stets glücklich gewählten Anstrich. Die Sammlung ist gründlich gesichtet und um seltene Meisterwerke — vor allem aus dem Besitz des Direktors Dr. Witte — so beträchtlich vermehrt worden, daß eine ausreichende Würdigung breiteren Rahmen verlangen würde. Alle Künste sind zusammengebracht, doch so, daß die Hauptstücke — etwa der Hieronymus des Jan de Kock — genügend ilosiert erscheinen. Die schönen Tafeln des Severing-Meisters wurden glücklich wieder hergestellt. Unter den früheren Stoffen fällt ein herrliches Stück aus St. Emmeran in Regensburg auf. Kunsthistorisch bedeutsam ist eine Stickerei aus St. Kolumban in Köln, deren zeichnerische Vorlage gefunden wurde, ohne daß die Technik der genauen Reproduktion bekannt wäre. In die früher unmögliche Kapelle fügt sich der in Köln einzige Besitz italienischer Kunst sehr gut ein. Das Giotto-Kreuz, ein Ghirlandajo und die Donatello-Plakette seien aus der kleinen aber sehr gewählten Sammlung erwähnt. Eine Vitrine bringt Beispiele aus Osteuropa. Bei Stoffen und Paramenten des Barock liegt ostasiatischer Einfluß klar zu Tage. Exportstickerei ist schon bei einer für 1769 im Gebrauch nachgewiesenen Kasel verwandt worden. Die Serie der nach den Entwürfen von Rubens angefertigen Gobelins entstammt dem Dom. Zu den gewaltigsten Eindrücken gehört der um 1620 angesetzte Sandstein-Christus des Gerhard Gröninger aus Münster. In einem Seitenraum wird Bauernkunst vereinigt, Glasbilder, Hungertücher und Plastik, in der Gotik weiterlebt. Beispiele der Barock- und Rokokoskulptur beweisen, daß auch das Rheinland ein würdiges Arbeitsfeld für Brinkmann abgeben wird.

Gleichzeitig mit den neuen Räumen des Schnütgen-Museums erschloß Prof. Dr. Schäfer Spätgotik und Renaissance im Kunstgewerbe-Museum. An der alten Aufstellung nach Techniken hält man wohl nur noch in überkonservativen Museen fest (etwa im Kensington in London und im Cluny in Paris). An deren Stelle tritt heute die künstlerische Reihung der Zeit, ein Kunstzweig bekommt dann höchstens eine Vitrine im Raum. Für die nach dem Innenhof gelegenen Zimmer war man auf Renaissance durch Einbauten festgelegt. Das früher ganz schlechte Licht ist durch hellen Anstrich sehr verbessert worden, ein Gelb im Nebenraum steht etwas unvermittelt auf Weiß. Steinzeug von Köln, Frechen, Raeren, Siegburg und dem Westerwald, besitzt das Kölner Museum wie kaum eine zweite Sammlung. An Stelle der ermüdenden Reihe ist jetzt eine Auswahl getreten, die sich auf die bedeutendsten Stücke beschränkt. Der erste Raum der Seitenfront greift mit den Glasfenstern des Altenberger Doms etwas zurück. Mit Siegburger Steinzeug, glasierten Hafnerarbeiten aus Süddeutschland und Köln hängen Bilder des Bruynkreises, stehen Möbel und Gerät. Auch diese Aufstellung greift über Köln hinaus, vermeidet Kulturgeschichte und zeigt in der Ordnung eine auch für den Nichtspezialisten fühlbare ernste Arbeit. In den beiden letzten Räumen geht die Renaissance-Entwicklung weiter, teilweise an erlesenen Beispielen für Glas, Edelzinn und Messing aufgewiesen. Sehr glücklich stehen Vitrinen auf Truhen und dem Unterteil von Schränken. Nur Kleinigkeiten sind manchmal unerträglich, ein Weihwassergefäß kippt mit breitem Fuß oben auf der schmalen Holzleiste einer Vitrine, ein Teller überschneidet stehend ein Bild. Es ist kein gutes Prinzip, immer noch mal was obendrauf zu bauen. Wenn die Neuordnung als Ganzes einen so ausgezeichneten Eindruck hinterläßt, so liegt das auch daran, daß eine einheitliche Qualität gezeigt wird. Man stelle sich nur einmal vor, daß als Bildbelebung ein Dürer verwandt würde! Eine Säuberung verdient jetzt der Umgang des Lichthofes.

Alfred Salmony.

Gemälderestaurierung in der Münchener Pinakothek

Die mühevolle Tätigkeit der Gemälderestauratoren an den großen staatlichen Sammlungen liegt noch immer zu sehr im Dunkel. Wenige ahnen, mit welcher Umsicht und Zähigkeit hier

oft gearbeitet wird. Nachdem das Restaurieren längst aus dem verwegenen Stadium des Ausbesserns, ja „Bessermachens“ herausgetreten ist, um allmählich eine Wissenschaft und Kunst bloßer Erhaltung oder der Freilegung vom Unrat späterer, schlechterer Zeiten, sozusagen ein mühevolles Ausgraben des Originals zu werden, sollte die kunstwissenschaftliche Öffentlichkeit größeren Anteil an diesen Vorgängen nehmen. Einmal zur allgemeinen Kontrolle des Restaurators durch des Historikers Kenntnis der Stilelemente (z. B. festzustellen, ob nicht etwa zuviel abgehoben wurde). Zweitens, um dem Restaurator bei glücklicher Enthüllung gebührenden Dank abzutragen. Drittens, um an den Hochschulen in einzurichtenden Kursen die Substanzkunde, die ein erfahrener Restaurator besitzt, nutzbar zu machen fürs Studium werdender Kunsthistoriker, die oft dem Technischen alter wie neuer Malprozesse gegenüber hilflos bleiben, was sich bei Beurteilung von Erhaltungszuständen dann herauszustellen pflegt.

Professor Kinkelin hat sich in anderthalb Jahren ständiger Arbeit das Verdienst erworben, einen der wichtigsten späten Rubens der Pinakothek freizulegen, das Bildnis der sitzenden „Helene Fourment mit ihrem nackten Söhnlein“ (etwa 1638). Noch bei Lebzeiten des Rubens setzte das allgemeine Streben ein, der gedrängten Fülle seines Komponierens mehr Abklang nach den Rändern hin zu geben, weshalb man zu den bekannten Anstückungen schritt. Gerade die Pinakothek ist reich an Beispielen hierfür. Erinnert sei nur an Volls und Oldenbourgs Zerlegung des kleinen „Jüngsten Gerichtes“ (Jahrbuch d. pr. K. 1915) und an meinen Nachweis (Münchner Jahrbuch 1916/17), daß vom „Höllensturz“ unten etwa $^1/_2$ m, die eigentliche Hölle von anderer Hand angestückt ist. So hatte auch die Fourment Anstückung, besonders nach den Seiten und nach obenhin erfahren, die Kinkelin nun abzusägen Mut hatte. Hauptleistung war aber das Bloßlegen der gesamten alten überdeckten Malerei. Nachdem Rubens selber aus dem bloßen Kniestück, das er zuerst gegeben, ein Ganzfigurenbild gemacht hatte, war wohl noch im 17. Jahrhundert, nachdem das Bild einer Verderbnis ausgesetzt gewesen, ein „Ausbesserer“ darüber gekommen. Eine zweite Übermalung im 18. Jahrhundert hatte dann grobe Überdeckung, ja dreiste Umformung des Gegenständlichen gebracht. Wir besitzen eine große Kopie dieses Zustandes, die man bei einer Vorbesichtigung mit dem Originale vergleichen konnte. Da Dörnhöffer im Münchner Jahrbuch mit Abbildungen ausführlich über die Etappen der Rückverwandlung zu berichten gedenkt, sei hier nur das Ergebnis — ein Verdienst Kinkelins — zusammengefaßt: Des Kindes Oberkörper ist nun wieder rubensisch in ungemildertem Kontrapost gegeben, sein Lockenanhang ist gekappt, ein grobes Rockmuster geschwunden, die Kopfbedeckungen verwandelt, eine zweite, kleinteilig machende Säule, das Hervorstehen des Frauenfußes getilgt, die Landschaft verändert, das Tuch links auf dem Sessel wieder in freier Bewegung, alles Inkarnat in lichterem Schein. Das Ganze ist nach Farbe und Form völlig verwandelt. Die muffige belegte Stimme klingt wieder rein. Locker und blühend in blonder, unendlich gestufter Heiterkeit leuchtet wieder der originale Farbakkord des Rubens. Roh.

Die neue Galerie des Provinzial-Museums in Hannover

Hannover besitzt in seinem Provinzialmuseum eine Sammlung, die besser ist, als ihr Ruf bisher war. Dies zeigte sich bei der am 1. Juli stattgefundenen Teileröffnung der neuen Galerie dieses Museums.

Schon seit Jahren bestand die Absicht, die reichen und wertvollen Sammlungen neu zu ordnen und aufzustellen, jedoch scheiterten die Pläne immer von neuem an den widrigen Besitzverhältnissen innerhalb des Museums und dem Mangel an Initiative. Nachdem nun Alex. Dorner die Leitung der Kunstabteilung übernommen hatte, wurden alle Verhandlungen in dieser Richtung mit Nachdruck glücklich zu Ende geführt, dem Geldmangel wurde durch die Gewinnung opferwilliger Spender abgeholfen und jetzt ist man daran, die Sammlungen nach allen Seiten hin auszubauen, zu ordnen und abzurunden.

Die reichhaltigen Gemäldesammlungen des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg, der Provinz Hannover und des Vereins für öffentliche Kunstpflege, die in dem Museum vereinigt sind, krankten alle an dem Mangel, daß ihre Bestände zusammengenommen wohl ein gutes Bild der Entwicklung der Malerei vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert gaben, der Kunst unserer Tage aber hatte man bisher noch kein Asyl gewährt. Es war die erste und bis jetzt verdienstvollste Leistung des neuen Leiters, daß er es fertig brachte, die klaffende Lücke auf das Beste zu schließen. Im Austausch mit den städtischen Museen wurde die Gemäldesammlung der Stadt Hannover ins Provinzial-Museum gebracht, durch Neuerwerbungen und Leihgaben vervollständigt.

In den neueröffneten Sälen repräsentiert sich die Malerei der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und die unserer Tage. Wer nur die alten Säle des Provinzial-Museums kannte, wird erstaunt sein über die Veränderung, die hier vor sich gegangen ist. Von dem Alten ist nichts mehr übrig geblieben. Auf satten, kräftigen Farben, blau, gelb, rot und grün hängen die Bilder in weiten Abständen, jede übermäße Belastung der Wand vermeidend, in einer Reihe; entwicklungsgeschichtlich beginnend mit einem quadratischen Saale in tiefem Blau, der Trübner, Thoma, Leibl

und ihrem Kreise gewidmet ist. Hier hängt der bekannte „Gesang im Freien", eins der schönsten Bilder Hans Thomas, Der rauchende Mohr von Trübner, ein stehendes Bauernmädchen Leibls neben bedeutenden Werken von Schuch, Th. Alt, Sperl, Stauffer-Bern, deren Erwerbung bekanntlich zum größten Teil dem früheren Stadtdirektor H. Tramm gedankt wird. Ein sehr heller Durchgangssaal in Gelb und Weiß führt zu Kabinetten in stumpfem blauen Tone, die die weitere Entwicklung zeigen. Ein starker Bismarck von Fr. von Lenbach, Porträts von Fr. Aug. Kaulbach, A. von Keller, R. Zimmermann finden sich hier. Sie leiten über zu Uhde und Gebhard, die den beiden anstoßenden Kabinetten eine besondere Note geben. Uhde ist mit der sehr bekannten Studie eines Vagabunden, dem „Mann, der sich den Rock anzieht" und zwei kleineren Bildern gut vertreten, das große Abendmahl Gebhards paßt sich ihm gut an. Von A. Erdelt sieht man ein sehr schönes Kinderdoppelbildnis. Feldbauer, Sandrock, Hüther vervollständigen das Bild. Ein großer Saal mit hellem Oberlicht, in einem warmen, roten Tone, nimmt die großen Impressionisten auf. Hier wird der Eindruck ganz von Corinth und Liebermann beherrscht. Der frühen „Totenklage" Corinths hängt das ebenso große, späte „Familienbildnis" desselben Künstlers gegenüber (beide wohl die wertvollsten Erwerbungen Tramms); ein für Corinths kräftigen Pinsel sehr duftiges Damenporträt hängt daneben. Klar und deutlich ist an den vorhandenen Bildern die Entwicklung Liebermanns abzulesen, von einer zartfarbigen, holländischen Dorfstraße, über eine graue Amsterdamer Straße zu einem Strandbild, etwa aus dem Jahre 1912. Von da zu einem der bekannten Selbstporträts an der Staffelei und einem mit großer Frische gemalten Garten von 1918. Um die beiden Brennpunkte dieses Saales gruppieren sich eine Anzahl anderer vollwertiger Bilder. Slevogt, vertreten mit einer Ansicht von Frankfurt a. M. Kallmorgen mit der „Fähre", U. Hübner mit einer Ansicht des Bremer Holzhafens, Israels mit einem sehr feinen Selbstporträt und einem Strandbild. In der Technik noch impressionistisch, aber sonst schon über den Impressionismus hinausgehend ist das Selbstbildnis des 1915 gefallenen A. Weißgerber, von dem sich auch ein mit großer Bravour gemalter Akt in einem anliegenden Kabinett befindet. In einem besonderen Kabinett hängen auf gelbem Grunde Otto Modersohns Heidelandschaft, Hagemeisters Blumenwiese, von Habermann zwei Porträts u. a. Ein weiteres Kabinett und ein Saal in saftigem Grün nimmt die neuere Kunst auf. Den „expressionistischen" Tendenzen vor dem „Expressionismus" Rechnung tragend, hängt hier eine frühe Hochgebirgslandschaft Hodlers und Paula Modersohns „Stillende Mutter" und drei Stilleben neben Nolde, Heckel, Schmitt-Rottluff, Pechstein, Röhricht, Gleichmann u. a. In diesem Saale sind die Neuerwerbungen des Museums vereinigt. An erster Stelle steht Nolde mit dem „Alten Freunde", ein Bild, das die ungeheure Gestaltungskraft des Künstlers aufs eindrücklichste zeigt. Daneben sieht man eins der besten Bilder aus Schmitt-Rottluffs letzter Zeit „Rettungshaus am Strand", ein Akt und eine Landschaft mit Windmühle von Heckel schließen sich an. Ein Kabinett mit Aquarellen vervollständigt das Bild, hier wären unter den Neuerwerbungen Blätter von Nolde und Rohlfs, Kokoschka, Marc, Heckel, Meidner, Burchertz u. a. besonders anzuführen.

Mit der Eröffnung dieser Säle ist für Hannover ein bedeutender Schritt vorwärts getan worden. Die Kunst des 20. Jahrhunderts, seither nur von privater Seite, unter dem Widerspruche weitester Kreise gepflegt, ist nun sozusagen sanktioniert worden, und es ist zu hoffen, daß die begonnene Arbeit zu einem guten Ende geführt werden kann. Ist das Provinzialmuseum erst einmal so umgestaltet, wie es in der Absicht der Leitung liegt, dann wird es ein Museum sein, das die weiteste Beachtung verdient und das neben den größten Museen anderer Städte seinen Platz behaupten kann.

In den neuen Sälen sollen Sitzmöbel nach Entwürfen des Bauhauses in Weimar aufgestellt werden.

Inzwischen sind in der Galerie weitere fünf Räume eröffnet worden. (Feuerbach-Saal und Kabinette von Schuch, Lenbach, Busch, Spitzweg und den späteren Düsseldorfern.)

Ferd. Stuttmann.

Basel

In der N. Zür. Ztg. berichtet Hans Graber über einige Neuerwerbungen der öffentlichen Kunstsammlung wie folgt: Mit Hilfe der Gottfried Keller-Stiftung konnte aus Berliner Privatbesitz ein Werk Arnold Böcklins aus der Mitte der 1860er Jahre erworben werden. Es handelt sich um eine umgearbeitete Replik der „Altrömischen Weinschenke" der Schackgalerie. Es ist ein kleines, sehr feines und delikates Bild von zarter Licht- und Farbenstimmung und amüsantem, unaufdringlichem Humor. Ein Albert Welti hätte an ihm seine helle Freude gehabt. Das Gemälde ergänzt die Basler Böcklinsammlung in glücklicher Weise. Ein Werk ganz anderer Art ist die zweite Bereicherung der Basler Kunstsammlung. Es ist nichts geringeres als ein Hauptwerk des Domenico Theotocopuli, genannt El Greco, aus seiner späten Zeit, der berühmte „Tod des Laokoon", der vielen Kunstfreunden aus der Zeit, da er als Leihgabe in der Münchner Pinakothek hing, bekannt sein dürfte. Das Gemälde wurde der Kunstsammlung von einem in Berlin lebenden Basler, einem bekannten Musiker, für längere Zeit als Depositum überlassen. Aufgestellt und zwar gut aufgestellt ist es im Bachofenhaus. Es handelt sich

hier um ein Werk, das nur mit den meisterlichen Schöpfungen der ganzen Kunstgeschichte verglichen werden darf. Dabei, und das kann sein Verdienst nur erhöhen, ist es ein Werk, das geschaffen wurde, als die Kunst in ganz Europa in der vollen Blüte des Manierismus stand, das also beweist, daß es in letzter Linie nicht auf die Zeit, sondern auf den Künstler ankommt; daß ein wirklich großer Künstler auch in einer Epoche des Epigonentums, Unsterbliches leistet. Gewiß, äußere Zeichen des Manierismus finden sich auch hier: das Unüberzeugende der Handlung, das Gestellte der Figuren (auch ein Greco konnte nicht ganz über seine Zeit hinaus); aber was will das besagen neben der Wucht der Stimmung, neben der Kraft und Schönheit der Malerei! Das Werk packt den Beschauer, reißt ihn hinein, reißt ihn mit, und alles Zeitbedingte verfliegt wie Spreu vor dem Wind. Das Drama, welches das Motiv bedingt, liegt nicht in den Figuren, es liegt in der Landschaft. Welch gewaltiges, bewegtes Spiel von Hell und Dunkel lebt in ihr! Und wie ist das alles gemalt, die Stadt im Hintergrund mit den magischen braunroten Tönen, der mysteriös unheimliche Himmel, die geheimnisvollen nackten Leiber der Männer! Alles ist über die Maßen großartig. Neben diesem Werk verblaßt alles andere im Bachofenhaus.

Dresden

Eine große Freude war die Wiedereröffnung der neu geordneten älteren Abteilung der Staatlichen Gemäldegalerie. Dr. Posse hat sich entschlossen, da der geplante Erweiterungsbau doch für alle Zeiten vertagt scheint, das 2. Stockwerk den Italienern und Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts zu schenken, um wenigstens die Alten in einer würdigeren Form zu zeigen. Das ist ihm restlos gelungen Er hat seine ganze Erfahrung und großen Fleiß in die Arbeit gesteckt, einige Gönner der Sammlung haben Mittel zu einer teilweisen Erneuerung der oberen Räume gegeben. Was aus der Neueren Abteilung wird, erfüllt manchen allerdings mit Sorge. Sie soll in das Erdgeschoß des linken Flügels kommen. Ob die Beleuchtungsverhältnisse dort genügen, ist fraglich. Zu Weihnachten frühestens wird man es beurteilen können. Dann soll die Neuordnung vollendet sein. Gleichzeitig hofft der Leiter der Galerie, ein Palais als Studiengalerie zu bekommen für die alten und neuen Werke dritten und vierten Ranges. Dann werden auch die zufrieden sein, die sich mit der gänzlichen Verbannung lieber Bekannter besonders zu den Räumen der werdenden modernen Abteilung nicht abfinden können. Alle Kunstfreunde würden sich über die Teilung freuen, endlich verschwänden dann die ärgerlichen Füllsel, die so oder so in die Sammlung hineingeraten sind. — Im Aufgangssaal hängen die Dresdner Stadtprospekte von Canaletto. Das Oberlicht und die Weite des Raums gibt ihnen ein viel gesünderes Aussehen. Rechts und links davon hängen auf gelbem Grunde die besten Stücke der Pastellsammlung, die Chocolatière Liotards, die Bildnisse R. Carrieras, Latours, Mengs'. Nach links schließen sich die Italiener und Spanier, nach rechts die Deutschen bis C. D. Friedrich und L. Richter an. Die Italiener des Barock und Rokoko sehen, wenn sie unter sich sind, anders aus. Man zweifelt keinen Augenblick an ihrer Vollgültigkeit und versteht den langsamen Umschwung in ihrer Bewertung, die, von Italien ausgehend, sich überall vollzieht. Fetis Koloristik überzeugt erst in diesen Räumen, Crespis „7 Sakramente" schließen sich erstmalig zu der Einheit zusammen, in der sie 1712 für den Kardinal Ottoboni gemalt sind. Beinahe alle Schulen haben aus dem Vorrat einen Akzent verstärkenden Zuwachs bekommen. Die Spanier füllen den letzten und größten Saal am Ende des Flügels. Auf der tiefroten Wand leuchtet Zurbaran, daneben Ribera, Velasquez. Im rechten Flügel die Deutschen des Rokoko: Dietrich, Oeser; dann Tischbein, A. Kauffmann, Graff mit mehreren Selbstbildnissen. Die Sammlung Lahmann, der C. D. Friedrich-Saal mit neuen Leihgaben, der L. Richter-Saal mit einer neu erworbenen italienischen Landschaft schließen sich an. Daß in den Ecksälen nochmals Canaletto hängt, verblüfft zunächst, war aber bei der Anordnung der Räume nicht zu vermeiden. Ein nicht zu unterschätzender Gewinn ist bei der Neuordnung die Entlastung der unteren Säle, die nunmehr um etwa die Hälfte des Materials erleichtert worden sind, sehr zum Vorteil der restlichen Bilder und der Besucher. Will Grohmann.

Haag

Museumspläne für Niederländisch-Indien. Die niederländische Regierung bereitet die Errichtung eines Museums holländischer Kunst auf Java vor. Der Sultan von Djocja Karta hat Bauland kostenlos zur Verfügung gestellt, falls das Museum in der Hauptstadt Djocja seines Sultanats gebaut werden sollte. Dieser selbe Sultan hat übrigens den Plan, im nächsten Jahre mit dem Bau eines Museums für einheimisches javanisches Kunstgewerbe zu beginnen; es wird erwogen, diese beiden Museumsbauabsichten in eine einzige zu verschmelzen. H.

Wien

Hans Tietze hat in einer Abhandlung „Die Zukunft der Wiener Museen"[1] auf den wichtigen Anteil hingewiesen, den unsere Museen „bei dem Aufbau neuen Lebens" haben werden. Er hat die Notwendigkeit dargelegt, den Museumsbetrieb wegen seiner Bedeutung für das geistige Leben der Zeit zu höchsten Leistungen anzuspornen, die musealen Darbietungen in Einklang zu bringen mit den Forderungen des modernen

[1] Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien 1923.

Menſchen und durch richtiges Zuſammenlegen des vorhandenen Materials aus dieſem ſelbſt neue Werte zu gewinnen, die ein Höchſtmaß an Belehrung und Genuß erſchließen. Daß die Wiener Sammlungen mit ihrem koſtbaren Kunſtgut dieſe Möglichkeit bieten, wurde durch verſchiedene Zuſammenziehungen und Gruppierungen erwieſen, welchen Neugündungen wie das Barockmuſeum ihre Entſtehung verdanken. Einen weiteren Schritt zur Ausgeſtaltung der Sammlungen nach modernen Prinzipien hat das Öſterreichiſche Muſeum für Kunſt und Induſtrie getan. Durch Zuwachs aus den Beſtänden des ehemaligen Hofmobiliendepots konnte zum erſten Male der lange gehegte Plan der Muſeumsleitung verwirklicht werden, Räume zu ſchaffen, in welchen der Stilcharakter einer beſtimmten Periode durch Möbel, Textilien und künſtleriſchen Schmuck zum Ausdruck gelangt. In einem hiezu adaptierten Saal ſind Möbel im Stil Karls VI., im Maria Thereſianiſchen Rococo und im Joſefiniſchen Stil aufgeſtellt, die zuſammen mit chineſiſierenden Wandbehängen, franzöſiſchen Teppichen und kunſtgewerblichen Arbeiten den öſterreichiſchen Zeitgeſchmack im 17. und 18. Jahrhundert repräſentieren. Dieſem erſten Verſuch folgte die Neugruppierung der iſlamiſchen Beſtände, die einen Überblick über das Stilwollen fremder Kunſtkreiſe geben ſoll und Werke der Textilkunſt, der Keramik, der Holzſchnitzerei und der Metalltechnik umfaßt. Durch die Neuordnung der Stücke wird die Bedeutung der wundervollen Orientteppiche ins rechte Licht gerückt und man kann auch die ſtiliſtiſchen Zuſammenhänge zwiſchen der Textilkunſt und den übrigen Zweigen iſlamiſcher Kunſtbetätigung erkennen. Der ſeidene Damaskusteppich, der von Sarre ſowie von Trenkwald der ägyptiſchen Manufaktur zugeſchrieben wird, zeigt in der Muſtergebung (Aufteilung der Fläche in Vieleckfelder mit Rankenfüllung) trotz der Erſtarrung der Ranke deutliche Verwandtſchaft mit der Holzſchnitzerei aus der Ibn-Tulunmoſchee in Kairo und die zwiſchen den Teppichen verteilten Flieſen aus dem 13.—17. Jahrhundert geben eine Vorſtellung ſowohl von der farbigen Wirkung eines orientaliſchen Innenraumes wie auch von der Stileinheit iſlamiſcher Fußboden- und Wandverkleidungen. Im Ganzen ſind aber gerade in dieſer Hinſicht die Lücken der Sammlung noch beträchtlich. Es wäre beiſpielsweiſe überaus lehrreich, wenn durch ſaſſanidiſche Metallgefäße die Zuſammengehörigkeit von Motiven des Jagdteppichs mit dem altperſiſchen Formenſchatz erwieſen werden könnte oder wenn der Geſtaltenwelt des Gartenteppichs perſiſche Miniaturen des 16. Jahrhunderts gegenüber ſtünden! Man kann nur wünſchen, daß es den Leitern des Muſeums gelingt, ihre Pläne zu verwirklichen und einen Ausbau der Sammlungen in dieſem Sinne durchzuführen.

Stiassny.

Ausſtellungen

Moskauer Kunſtausſtellungen

Mit einer Tafel (ſ. S. 1139)

Die nach langen Vorarbeiten ſeitens der Tretjakoff-Galerie arrangierte Rokotoff-Ausſtellung umfaßte 60 Bildniſſe[1] des Künſtlers aus verſchiedenen Moskauer Sammlungen und denen der Umgebung. Der größere Teil der Arbeiten war überhaupt zum erſtenmal öffentlich ausgeſtellt. Trotz dieſer quantitativ impoſanten Wirkung der Ausſtellung hat ſich das Dunkel, das bisher über dem Entwicklungsgang des Künſtlers und den einzelnen Etappen ſeines Schaffens ſchwebte, nur zum geringen Teil aufgehellt. Und es iſt aufs lebhafteſte zu bedauern, daß es nicht möglich war, die gleichzeitig auch in Petersburg vorbereitete Ausſtellung von Werken Rokotoffs mit der Moskauer zu einem einheitlichen Ganzen zu vereinigen, welches die Perſönlichkeit und das Oeuvre des Künſtlers erſt ins volle Tageslicht hätte rücken können.

Fjodor Stepanowitſch Rokotoff (geb. ca. 1730, † 1808) war lange Zeit halbvergeſſen und erſt im Anfange des laufenden Jahrhunderts lenkten zwei Porträtausſtellungen in Petersburg, beſonders die große Ausſtellung im Tauriſchen Palais von 1905, die Aufmerkſamkeit auf ihn und machten ihn modern. Seitdem wurde Rokotoff als dritter den zwei bedeutendſten ruſſiſchen Bildnismalern des 18. Jahrh. D. G. Lewitzkij und W. L. Borowikowſkij zugezählt und ſeine Werke wurden nach und nach von Sammlern eifrig geſucht. Dieſe Einreihung mag wohl etwas voreilig geweſen ſein, denn die hohe Meiſterſchaft der erſtgenannten beiden Künſtler, ihre volle Beherrſchung des Métier hat Rokotoff nur ſelten erreicht, was auf der jetzigen Ausſtellung deutlich zutage tritt. Allerdings iſt die Beſtimmung der Rokotoffſchen Porträts äußerſt ſchwierig, da ſie meiſt unſigniert — im ganzen ſind bisher nur ſechs voll bezeichnete Werke bekannt — und in verſchiedener Manier gemalt ſind, wie denn der Künſtler überhaupt äußeren Einflüſſen ſtark unterlag und ſich die Art ſeines Lehrers, des Grafen Peter Rotari, ſowie anderer in Rußland wirkender fremder Meiſter, wie Tocqué und vielleicht auch Roslin oft in ſeinen Bildniſſen widerſpiegelt. Eine Reihe der auf der Ausſtellung figurierenden Bilder werden ſicher ganz aus dem Oeuvre Rokotoffs auszuſcheiden ſein, bei vielen handelt es ſich um Repliken und vielleicht nur Kopien. In den wenigen größeren Kompoſitionen mit ganzer Figur zeigt ſich eine gewiſſe Befangenheit, etwas Provinzielles, das die Differenz zwiſchen Rokotoff und ſeinen obengenannten, berühmteren

[1] Der illuſtrierte Katalog mit ſeinen genauen Beſchreibungen der Bilder, Literaturnachweiſen und einer Vorrede von J. Grabar iſt von bleibendem Wert.

ruſſiſchen Kollegen beſonders unterſtreicht. — Alles in allem kein großer, aber ein feiner Maler von toniger Schönheit, der in der weichen Behandlung ſeiner meiſtens von einem warmen Sfumato angehauchten Geſichter oft an frühe Carrières erinnert. Am beſten gibt ſich Rokotoff im kleinen Format, im Bruſtbild, meiſt auf neutralem Hintergrunde. In dieſen intim erfaßten, gepuderten Frauen- und Männerköpfen, denen ein blaſſes, mit Gelb verziertes Blau, ein intenſives Roſa oder Seladongrün der Kleidung zur Folie dient, ſchimmert der Reiz des ruſſiſchen „Dix-huitième" am glänzenden Hofe Katharina II. Einige ſeiner Bruſtbilder ſind ganz entzückend und es will ſchon viel ſagen, wenn einem z. B. vor dem Porträt eines jungen Fürſten Golitzin im blauen Samtrock mit Goldtreſſen der berühmte Chevalièr à la rose von Perronneau in den Sinn kommt. —

Zu dem Programm der verſchiedenen Feſtlichkeiten, die zum Jubiläum des fünfjährigen Beſtehens der Roten Armee ſtattfanden, gehörte auch die Eröffnung einer Kunſtausſtellung, welche das Leben, die Taten und leitenden Perſönlichkeiten des jetzigen ruſſiſchen Heeres im Bilde ſchildern ſollte. Rein künſtleriſch war das Fazit äußerſt ärmlich, trotzdem nicht wenig namhafte ruſſiſche Maler die Ausſtellung beſchickt hatten, und es bleibt nur zu konſtatieren, daß vorderhand die „roten" Schlachtenmaler nicht weniger als die modernen „weißen" einer ſchon längſt abgeſtorbenen Schablone huldigen. Von revolutionärem Pathos war da wenig zu verſpüren, ebenſo von inneren Erleben. Die einzige Ausnahme bildete vielleicht das mittelgroße Gemälde eines unbekannten Künſtlers N. Nikonoff, in welchem der Einzug der Roten in eine ſibiriſche Stadt mit wuchtiger Kraft und einem wahrhaft epiſchen Rhythmus dargeſtellt war.

Unter den zahlreichen Bildniſſen, gemalten, gezeichneten, modellierten ſowie in Holz geſchnittenen gab es nicht viel des Guten. Als „clou" galt hier das überlebensgroße Porträt des Kriegskommiſſars Lew Trotzkij, gemalt von Jurij Annenkoff, in mehr graphiſcher als rein maleriſcher Art. Rein pſychologiſch vertieftes Bildnis, doch eine Arbeit von ſtarker dekorativer Wirkung, gewiſſermaßen ein ins Moderne übertragenes repräſentatives Feldherrnporträt mit heroiſcher Geſte, das dem Volksempfinden ſicher zuſprechen mag. P. E.

Berliner Ausſtellungen

E. L. Kirchner im Salon Caſſirer / Otto Mueller im Kronprinzenpalais / Walter Jakob / Graphik von Max Pechſtein / Rom Landau.

E. L. Kirchner, der im Salon Caſſirer mit einer größeren Folge von Gemälden (zumeiſt aus den in der Schweiz verbrachten Jahren 1919—1921) erſchien, hat den Betrieb ſtets gemieden und ſeine Kunſt nicht, wie einige ſeiner früheren „Brücke"-Gefährten, durch allzu häufiges Ausſtellen um ihr Geheimnis bringen laſſen. So tritt man dieſen Bildern ehrfürchtig und ohne jene leidige Verſiertheit gegenüber, die ſich der Problematik der Erſcheinung ſchon überlegen vermeint und ſich leicht von der ungeklärten Tiefe der Geſtaltungen ausſchließt. Kirchners Malerei iſt nie formelhaft, klipp und klar, will nicht durch Reſtloſigkeit überzeugen. Ihr Grundcharakter iſt vielmehr eine Halbgelöſtheit, die, ohne als Unausgeſprochenheit oder Schlaffheit des Ausdrucks zu wirken, die Welt als hintergründige Verwobenheit, die Figur eingebettet gibt in ein vegetatives Verſchlungenſein. Doch das loſe und verſchieblich Gedrängte des Formgefüges hat gleichwohl eine zwingende Rhythmik, die um ſo ſtärker ſpricht, als ſie nicht unmittelbar an der Oberfläche liegt, ſondern als das Ganze gliedernde Flutung, als farbiges Hinan und Hinab, als verborgenes Wachstum erſt dem eindringenden Blick ſich auftut. Alles Oſtentative liegt der Kunſt Kirchners fern, ſie bewahrt ſich immer einen Schimmer oder Schwerklang von Undurchdringlichkeit. Ehedem ſtreichelte ein ironiſches Fluidum ſeine Geſtalten, war etwas ſtädtiſch Arabeskes in den Bildern. Jetzt geht eine zeitloſe Feierlichkeit und paſtorale Traumruhe durch deren Lyrik. Dazwiſchen liegt Kriſis, ſchwere Krankheit, Erſtarkung. An die Stelle ariſtokratiſcher Spröde iſt eine gewiſſe Gedrungenheit getreten, die Palette iſt trotz beibehaltenem Roſa und Gelb geſättigter geworden. Kaum ein Andrer hat dieſe blühende Orcheſtrierung, die Freiheit und ganz verinnerlichte Akkordik der Farben, das Traumhafte und zugleich ſinnlich Freudige der Anſchauung. Auch das Sujet hat ſich gewandelt (einige Werke von früher legten den Vergleich nahe): ſtatt Tingeltangel, Friedrichſtraße, nervöſer Intelligenz, Atelierdiskuſſion nun Kühe durch Gehölz und über Matten klimmend, Bauern beim Eſſen und beim Tanz, Alpküche (ein herrliches Stück!), Dorfſtraße, verſchneites Tal im Mondzauber und Bundesfeier dunkel um die mächtig und doch faſt duftend hinauslodernde Flamme gelagerter Menſchenbrüder. Mitunter bleibt jetzt das Ornament einer Wolke, einer Gruppe etwas maſſiv ſtehen, macht ſich wohl auch eine gewiſſe ſchweizeriſche Monumentaliſierung geltend, die in der bizarren Geiſtigkeit Kirchners, in ſeiner Ahnung, in ſeiner ewigen Melodie nicht recht aufgeht. Manchmal findet auch Verſenkung nicht durch die Schwierigkeiten der Perſpektive hinter die Dinge. Nie aber wird Kirchner auch nur in einem Zug, einem Ton banal. Ohne damit zu kokettieren, iſt er immer ungewöhnlich und von ſo unbedingter Kultur wie individueller Eigenart. Weniger als ſtiliſtiſche Note, denn als verwandter Wert ſchimmert Munch durch Kirchners

Gestaltungen hindurch. Damit ist Herkunft, Rasse und geistiger Rang dieser Kunst bezeichnet. Welche Schwerlosigkeit, welche Kühnheit und Subtilität, welche freie Unmittelbarkeit der Phantasie wie der Handschrift ihr ursprünglich gegeben ist, das ließen vor allem die Skizzen und Aquarelle einer von Goldschmidt und Wallerstein bereits im Oktober veranstalteten Vorschau gewahren. —

Mit etwa einem halben Hundert zart getönter Zeichnungen und Aqurarelle von Otto Mueller erfreut das Kronprinzenpalais. Aber so sehr ich auch die kosende Empfindung, die leichte Hand dieser Blätter liebe, die schlichte Haltung dieser Seeufer, die zarte Linie träumerisch ins Ried geschmiegter Mädchenkörper, den feinen Anstand ihrer Nacktheit, — man hätte sichten und sparen sollen. Bei aller Variationsgabe Muellers, und so ergibig in aller Wiederholung seine Melodie sich erweist, — in solcher Anzahl verlieren seine Zeichnungen und eine gewisse Bläße stellt sich ein. Zumal eines Museums Sache kann es kaum sein, soviel des Gleichartigen zu zeigen, um so weniger, als Otto Mueller dem Berliner Kunstfreund ja eine völlig geläufige Erscheinung ist. —

Dagegen war es nicht unverdienstlich, daß die Kleine Galerie einmal den zweifellos stark begabten jungen Dresden Walter Jakob zu uns gebracht hat. Seine Malerei stellt sich etwa zwischen Corinth und Kokoschka, den der letzten Zeit, ohne allerdings das freie Sichausströmen des Einen, die festliche Farbenpracht des Andern zu erreichen. In aller Pastosität des dick und schwer aufpackenden Malens bleibt Jakob etwas zäh und schlackig, sein koloristisches Prestissimo hat etwas Schnaubendes. Darüber soll man aber die kräftige Naturanschauung, die treibende Entschlossenheit und gewichtige Wärme seiner Darstellung nicht unterschätzen. Gerade die stilleren Bilder, Schneelandschaften insbesondere, auch Federzeichnung und fleckig gesetztes Aquarell tun dar, daß Jakob über eine Intensität des Naturelles verfügt, die sonder allen übertriebenen Aufwand an Mitteln die inneren Kräfte und die pulsende Einheit des Organischen zu erfassen vermag. —

Die Galerie Möller stellte Graphik von Max Pechstein aus, Arbeiten der letzten Jahre, die keine wesentlichen Veränderungen seiner künstlerischen Physiognomie dokumentieren und im ganzen immer häufiger eine mehr robuste als feste Hand, eine mehr kursorische als zuinnerst endgültige Expressivität dartun. Die starke Animalität seiner Bildsprache behauptet sich freilich dann doch gegen alle Geläufigkeit. — Dazu sieht man Plastiken von Rom Landau, die eine eigene Note haben in der träg bewegten weichen Rundgliedrigkeit und lauen Schiebung melancholisch verharrender Jünglinge. Der Typus erinnert an Picassos letzten Stil, ist jedoch plastisch gefaßt, und zwar recht ergibig. Für die Begabung Landaus zeugen noch deutlicher einige markant und doch konzentrisch gesehene Porträtbüsten.

Willi Wolfradt.

Budapester Ausstellungen

Eine Budapester Monatsschrift brachte in ihrem Septemberheft das Ergebnis einer Rundfrage an die verschiedenen Galerien und Kunstsalons der ungarischen Hauptstadt, die sich nach dem Ausstellungsprogramm dieses Winters erkundigte. Große und größte Namen zeitgenössischer, besonders französischer Kunst wurden angekündigt, dann führende Könner und als Überraschung, neu entdeckte Begabungen des einheimischen Schaffens. Da man jedoch in Budapest sich äußerst leicht und gerne begeistert, vor allem über eigene Leistungen und Pläne, ist dem glänzenden Programm des Budapester Kunstwinters gegenüber einige Zurückhaltung geboten. Um so mehr, da der Auftakt und das erste Vierteljahr der Saison nicht gerade Überwältigendes zu verzeichnen hatten. Als erste internationale Attraktion war im Kunstsalon Alkotás (Schaffen) eine Kollektion Sturm-Graphik zu sehen. Dieser Ausstellung folgten im gleichen Raume Werke von Rezsö Bálint, einem besonders im Aquarell geistvoll und aphoristisch veranlagten Impressionisten. Impressionist, nur etwas gemütsschwieliger Art ist auch István Nagy (ausgestellt im Nemzeti Szalón). Dagegen hat C. Pál Molnár (Belvedere), der mit einer merkwürdigen Vorliebe katholisierende Heiligenromantik treibt, eine oft ins Preziöse ausgleitende Leichtfüßigkeit der Empfindung und Form, die übrigens manch gute, pariserisch geschulte Qualität an Bildgestaltung und technischer Feinheit aufweisen kann. Neben dieser etwas femininen Eleganz erweist sich die Malerei von Frau Margit Gráber Perlrott-Csaba (Helicon) als zähes Ringen um eine anerkennenswert tüchtig gelagerte und räumlich-formal reich gegliederte Bildgesetzlichkeit, die allerdings noch einer Klärung des Persönlichen bedarf. Wenn die Malerei der Margit Gráber von noch nicht völlig überwundenen Gestaltungsproblemen gehemmt ist, so erscheint Rippl-Rónai als leider künstlerisch-ethisch vollständig hemmungslos gewordener Virtuose. Seine große Ausstellung im Ernst-Museum umfaßte außer einigen älteren Stücken eine wahre Hochflut neuer Werke, meist Pastelle, deren Impressionismus sich in keinem einzigen Falle über das Niveau hübscher farbiger Pudertüpfelei erhob. Womöglich schlimmer noch waren die Proben von Rippl-Rónais neu eingeschlagener plastisch-struktiv sein wollender Richtung in Akt und Porträt. Diese menschlich ausdruckslos, jene von einer in Budapest W nur allzu gangbaren Erotik. Es ist bedauerlich, einem Künstler von früher behauptetem Rang gegenüber solch Urteil aussprechen zu müssen, doch

der Fall Rippl-Rónai ist für Budapest derart symptomatisch, daß er unbedingt erörtert werden muß, samt den Beziehungen zu seiner Umgebung, die ihm eine zentrale Bedeutung verleihen. — Es waren auf dieser Ausstellung einige frühere Arbeiten des Künstlers zu sehen (z. B. der Kopf einer älteren Frau mit Brille), ihn auf der Höhe seiner ehemaligen Künstlergesinnung zeigend die formale Ausgeglichenheit und technische Meisterschaft mit Zügen konzentrierter menschlicher Wesenhaftigkeit vereinte. Wie konnte ein Rippl-Rónai mit solch klarem Gefühl für strenge Stildistanz sich billiger Pointenjägerei ergeben? Persönliche Schwäche allein hätte das nicht vollbringen können, wenn nicht Budapest mit dabei gewesen wäre, als eine Umgebung, deren unproblematisch-oberflächliche Genußsucht gerade in dem Rippl-Rónai von heute die Quintessenz aller modernen Malerei feiern zu müssen vermeinte. Denn neben melodramatischem Pathos und zigeunerhafter Schwermut sind es Causeure, die im Zentrum des ungarischen Kunstlebens selbst heute noch die größte Begeisterung auch der „ernsten" Kritik erregen. Budapest leidet heute gleicherweise unter der falschen Romantik einer angeblichen Rückkehr zur angeblichen Unverdorbenheit des rein (?) magyarischen Rassengedankens, wie unter der Gesinnungslosigkeit einer durch Krieg, Revolutionen und Gegenrevolution destruierten Psyche. Dies muß im Falle solch einer typischen Überw rtung wie die des neuen Rippl-Rónai um so mehr festgestellt werden, da eine verantwortungsbewußte Jugend in Ungarn gegenwärtig noch viel schwerer um Anerkennung ihres Bestrebens nach geistiger, ethischer und formaler Disziplin der Kunst zu kämpfen hat, als dies in Deutschland und Frankreich der Fall war.

Ernst Kállai.

Seconda Biennale Romana

Die zweite römische „Biennale", so genannt, weil es sich um eine alle zwei Jahre wiederkehrende Kunstausstellung handelt, ist Anfang November eröffnet worden. Im Gegensatz zur ersten, die 1921 stattfand und ausschließlich Werke italienischer Künstler zeigte, trägt sie internationalen Charakter.

Das Hauptgewicht liegt aber doch auf den Werken italienischer Kunst. Aus der Überfülle des Gebotenen sollen nur die Namen der Künstler hervorgehoben werden, die mit größeren Kollektionen vertreten sind. Am wichtigsten ist wohl die Ausstellung Antonio Mancinis, über dessen Lebenswerk eine Sammlung von 35 Bildern aus den Jahren 1860—1923 einen guten Überblick gewährt. Außerdem sind die Namen Ferrazzi, Aristide Sartorio, Carlo Montani, C. Innocenti und Ettore Cosomati sowie Giorgio de Chirico zu nennen.

Besonders gut ist unter den nichtitalienischen Ländern Belgien repräsentiert. Vor allem fallen die Passionsszenen von A. Servaes, die Bilder Eugen Laermans und die Plastiken von Victor Rousseau auf.

Die Arbeiten von Henri Matisse und Pablo Picasso, die in der französischen Abteilung zu sehen sind, geben keinen besonders charakteristischen Eindruck. Am imponierendsten ist die Sammlung von über 100 Plastiken von Edgar Degas.

Rußland wird durch eine Reihe von Arbeiten von in Paris lebenden Russen repräsentiert, unter denen Boris Grigorieff in erster Linie zu nennen ist. Amerika und England sind in zwei Kabinetten nicht besonders günstig untergebracht, besonders hervorzuheben ist eigentlich nur der Überblick über das Lebenswerk von Elihu Vedder, den das Kabinett Nr. 34 bietet.

Am meisten Interesse bietet hier wohl Deutschland. Von der älteren Generation ist Menzel mit zwei Stücken, Leibl mit dem Porträt des Dr. Rauert, Feuerbach mit einem Bild vertreten. Liebermann hat eine größere Anzahl von Werken ausgestellt, ferner sind Slevogt und Corinth zu sehen. Von der jüngeren Generation ist Franz Marc mit drei ausgezeichneten Tierstücken vertreten, ebenso Kokoschka und Pechstein mit je einem Werk.

Den stärksten Eindruck hinterläßt wohl die Abteilung der Schweiz. Wenn man in der Lage ist, sieben ausgezeichnete Bilder von Hodler, darunter eine frühe Genferseelandschaft und das große Stück „Die Enttäuschten" auszustellen, dann ist es leicht, einen Eindruck zu erzielen, den man nach all den vielen Bildern der zum Teil recht eng zusammengehängten Säle als bleibend mitnimmt.

L. S.

Groningen

Zur Feier des hundertsten Geburtstags von Josef Israels (27. Januar 1924), der aus Groningen stammt, wird in dieser Stadt eine Gedächtnisausstellung vorbereitet, die namentlich die Jugendwerke des Malers umfassen soll.

Köln

Mit Ausstellungen sieht es zur Zeit trübe aus in Köln. Flechtheim bringt Kinder- und Hodlerzeichnungen. Einige Kinderblätter sind reicher ausgeführt, als man es gewöhnlich sieht, nicht alle verdienen gezeigt zu werden. Bei Nierendorf hängt Graphik von Groß und Dix. Unglaublich ist die Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins von Peiner. Dieser „Maler" läßt sich von allen Altmeistern, am meisten von den Vlamen des 16. Jahrhunderts, anregen. Dünn aufgetragene Farbe, dick aufgetragene Sentimentalität, reizlos im Handwerk, aufdringlich im Gegenstand.

Alfred Salmony.

Madrid

Der Professor an der staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig, G. A. Mathey, hat in Madrid und Barce-

lona sehr interessante und anregende Vorträge über Entwicklung und Ziele der „Neuen deutschen Malerei“ gehalten. Gleichzeitig hat Prof. Mathey in beiden Städten, und zwar in Madrid im deutschen Vereinslokal „Germania“, in Barcelona in den Klubräumen des „Liceo“ kleine, sorgfältig zusammengestellte Sonderausstellungen veranstaltet, die einen Überblick über sein eigenes künstlerisches Schaffen geben konnten, namentlich aber einen Begriff von unter seiner Leitung hergestellten, in Material und Ausstattung vorbildlichen Buchausgaben.

In seinen Vorträgen war Prof. Mathey bemüht, unterstützt durch die Projektion von Lichtbildern, den Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus gemeinverständlich zu machen, namentlich aber nachzuweisen, wie die Kunst, dem nationalistischen Wahnsinn zum Trotz, der die europäische Kultur zu vernichten droht, eine der wenigen treibenden Kräfte geblieben ist, die keine Grenzen kennen. So sei auch die ultramoderne Bewegung in der deutschen Malerei keine vereinzelt dastehende Erscheinung, sondern sie wäre undenkbar ohne die Anregungen, die von Paris durch den Spanier Picasso, von der Schweiz durch Ferdinand Hodler ausgegangen sind. Der Vortragende vertrat die Ansicht, daß auch seitens derer, welche die von der neuesten Malerei eingeschlagene Richtung nicht billigen können oder wollen, sie immerhin insofern als Kulturdokument Beachtung und Aufmerksamkeit verdient, weil sie der getreue Ausdruck des übernervösen, unruhigen, nach neuen Idealen drängenden Geistes unserer Zeit ist.

Prof. Mathey beabsichtigt fürs kommende Frühjahr Ausstellungen in Madrid und Barcelona vorzubereiten, die den Beweis bringen sollen, auf welcher Höhe, der Not der Zeit zum Trotz, auch heute noch das Buchgewerbe in Deutschland steht, und die zu diesem Zweck das beste vereinigen sollen, was die ersten deutschen Kunstverlage in den letzten Jahren hervorgebracht haben. A. D.

Wien

Schwedische Holzschneider in der Albertina. Sie schläfern durch ihre leidenschaftlose Ausgeglichenheit, durch die in sich beruhigte Stimmung einer Art Vorkriegsmilieu die kritische Feder ein. Nicht allein die von keinem Sturm und Drang erweiterte Wahl fast archaischer „Motive“: Abendlandschaft mit verträumtem Reiter, bedeutsam weidende Schafe, stilvolle Blumensträuße, Obstgärten im Frühling und so fort, sondern vor allem die „vollendete“, fehlerlos saubere, keine Zweifel, keine Probleme, geschweige denn Empörung herausfordernde Formgebung ist großväterlich engherzig.

Grundsatz dem Schaffenden sei: Was gemacht wird, ist Nebensache; alle Themata sind gleich! Wie es aber gemacht wird, ist die Prüfung! Die Schweden haben sie nicht bestanden.

Deutsche Kleinplastik im Theseustempel. Barlach aber macht aus kleinen Porzellanfiguren übergroße Monumente. Dunkle Riesengestalten, aus blendendhellem, nur kleinste Ausdehnung gewährendem Material, geweitet durch eine dem großen Brueghel gleiche, zum Kubus geeinte Formbindung. Er schlägt die anderen mit der sichersten Waffe, der umrissenen Persönlichkeit. So das Erbe Lehmbruckscher Süßigkeit, von verschiedenen Temperamenten abgewandelt, wie Ernesto de Fiori und Hermann Haller. Und Gauguins insulare Hinterlassenschaft, angetreten unter vielen anderen von Kurt Edzard. H. B.

* * *

Die Neue Galerie (Grünangergasse 1) eröffnete ihre Ausstellungstätigkeit mit einer umfangreichen Ausstellung von Werken des zu früh verstorbenen Egon Schiele. Der uns vorliegende Katalog dazu zählt neben Zeichnungen, Aquarellen und Graphik nicht weniger als 23 Gemälde auf. Er ist mit großer Sorgfalt ausgestattet, enthält eine Anzahl guter Abbildungen, einen einleitenden Aufsatz von Kurt Rathe und ein Verzeichnis der über Schiele erschienenen Werke. -s-

Von Künstlern und Gelehrten

Das Jubiläum Venturis

In der Sala del Mappamondo des Appartamento Barbò des Palazzo Venezia, nach seiner Wiederherstellung, einem der prächtigsten Empfangsräume der Welt, hat am 15. November in Gegenwart der hervorragendsten Repräsentanten des geistigen Lebens des gegenwärtigen Italiens die lange vorbereitete Ehrung für Adolfo Venturi anläßlich seines 25jährigen Lehrjubiläums an der Universität Rom stattgefunden. Man sah als Vertreter der Regierung die Minister Gentile und Federzoni, am Tisch des Präsidiums die namhaftesten Kunstgelehrten Roms, den Generaldirektor der staatlichen Sammlungen Colasanti, den Sovraintendente delle galerie di Roma Hermanin, den Generaldirektor der vatikanischen Sammlungen Nogara und den Inspektor der Borghesegalerie Bertini Calosso. Man bemerkte außerdem in den vorderen Reihen den Sohn des Jubilars Lionello Venturi, Professor an der Universität Turin, Corrado Ricci, den Rektor der Universität Severi, Ugo Fleres, Roberto Paribeni, Roberto Papini und Giulio Q. Giglioli. Die deutschen, englischen und holländischen Institute hatten Vertreter gesandt. Auch der deutsche Botschafter ließ dem Jubilar durch einen Sekretär der Botschaft seine Glückwünsche übermitteln.

Die Beweggründe für die Veranstaltung einer so außergewöhnlichen Feier, wie sie einem Gelehrten wohl nur selten in diesem Ausmaß zuteil geworden ist, führte der älteste Schüler Venturis, der Generaldirektor Colasanti in einer

längeren Rede aus, in der die Bedeutung Venturis für die italienische Kunstwissenschaft in bewegten Worten dargelegt wurde. Im Jahre 1878 begann Venturis epochemachende Tätigkeit mit seiner Berufung zum Inspektor der Galerie zu Modena. Die Frucht dieser arbeitsreichen Jahre sind das große Werk über die Galeria Estense in Modena, sowie die zahlreichen auf tiefschürfenden archivalischen Studien beruhenden Studien zur Kunstgeschichte von Modena und Ferrara. Seit 1888 fand Venturi in Rom als Dezernent des Kultusministeriums einen größeren Wirkungskreis: die Reform des italienischen Denkmalsschutzes, die seine Nachfolger Ricci und Colasanti weiter ausgebaut haben, wurde von ihm angebahnt. Damit gingen Hand in Hand Reisen nicht nur durch Italien, sondern durch fast sämtliche Länder Europas, die ihm das Material zu seiner seit 1901 erscheinenden monumentalen Kunstgeschichte lieferten, deren achter Band soeben erschienen ist. Zehn Jahre später, 1898, übernahm er die Fortsetzung des von Domenico Gnoli begründeten „Archivio storico dell' arte", das er unter dem Titel „L'Arte" noch heute herausgibt. Doch diese umfassende Wirksamkeit des rastlosen Gelehrten tritt in ihrer Bedeutung zurück hinter der Tatsache, daß ihm im gleichen Jahr 1898 der erste Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Italien an der Universität Rom übertragen wurde. Jetzt erst begann Venturis noch heute andauernde Tätigkeit als Lehrer, die für Italien gleichbedeutend wurde mit der Begründung der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Diese seine Lehrtätigkeit hat er seitdem in den Mittelpunkt seines Wirkens gestellt; ein großer Kreis von Schülern, der ihn heute nach fast einem Menschenalter umringt, bringt dem gütigen, durch sein Beispiel vorbildlich wirkenden Lehrer die größte Verehrung entgegen.

Der Dank, den die Wissenschaft nicht nur Italiens, sondern die Kunstwissenschaft Europas einem Mann von so ungeheurer Schaffenskraft schuldig war, hat einen lebendigen Ausdruck gefunden, in den Gaben, die dem Jubilar zu seinem Ehrentag dargebracht wurden. Bertini Calosso nannte sie in kurzer packender Rede: das Istituto di belle arti in Modena wird Istituto Venturi benannt, die Gründung einer „Fondazione Venturi" mit einem Kapital von bis jetzt 80000 Lire, dessen Zinsen zu Reisestipendien für junge italienische Kunsthistoriker bestimmt sind, ist eine vollendete Tatsache. Einer der tüchtigsten Schüler Venturis, Sergio Ortolani, hat eine Bibliographie der Schriften Venturis, die als Ehrengabe erscheinen soll und 500 Nummern umfaßt, zusammengestellt.

Den Ausführungen Bertini Calossos schlossen sich die Glückwünsche des Unterrichtsministers Gentile, des Rektors der römischen Universität Severi und des Sekretärs des holländischen Instituts Dr. G. J. Hoogewerff als Vertreter der ausländischen Studierenden an, denen Venturi mit bewegten Worten antwortete.

Die Glückwünsche, die dem allseitig verehrten Lehrer zugegangen sind, kamen von allen Universitäten und Museen Italiens und daneben aus ziemlich allen Ländern Europas. Deutschland und Österreich konnten zwar für die Sammlung keine Beiträge senden, wohl aber haben sie mit ihren Glückwünschen an der Ehrung Venturis in weitestem Umfang teilgenommen.

Es beglückwünschten den Jubilar die Ordinarien der Universitäten Wien (Julius von Schlosser) und Graz (Hermann Egger), vom Bundesdenkmalamt gratulierten Dagobert Frey, ferner der Herausgeber des „Belvedere" Wilhelm Suida. Von den Ordinarien der Kunstgeschichte an deutschen Universitäten waren mit Glückwünschen vertreten München, Bonn, Marburg, Würzburg, Köln, Frankfurt a. M. und Hannover (Technische Hochschule). Von der Universität Freiburg i. B. gratulierten die Professoren Sauer und Friedländer. Von den Museumsdirektoren Deutschlands die Direktionen der bayrischen Staatsgemäldesammlungen und der graphischen Sammlung in München mit sämtlichen Beamten. Ferner Direktor und Beamte der Dresdner Galerie und des Dresdner Kupferstichkabinetts, die Direktoren des Städelschen Instituts in Frankfurt und der Kunsthalle in Hamburg.

Der Papst, der auch heute noch den Vertretern der Wissenschaft ein besonderes Wohlwollen und ein hohes persönliches Interesse entgegenbringt, sandte dem Jubilar seine Photographie, der Kardinal Ehrle, der Historiker der Päpste Ludwig von Pastor ihre Glückwünsche.

Auch seine rastlose Feder hat der Meister der italienischen Kunstwissenschaft für diesen seinen Ehrentag in Bewegung gesetzt: das fünfte Heft der „Arte", das soeben erschienen ist, ist ganz von Venturi selbst verfaßt. Nicht weniger als sieben Aufsätze hat er hier zusammengestellt. Sie behandeln Giovanni Pisano und die wasserspeiende Wölfin des Palazzo civico von Siena, den Gipsabguß nach einem unbekannten Werk des Francesco Laurana, Miniaturen des Giovanni di Paolo, Skulpturen des Francesco di Giorgio Martini, eine Zeichnung des Cosme Tura und ein Dokument, das Correggios Aufenthalt in Rom zu erhärten scheint, weil er die Puttenpaare Michelangelos der sixtinischen Decke in seinen Fresken in S. Giovanni in Parma in auffälliger Weise nachgebildet hat. Venturi wird allen denen, die seiner zum 15. November gedacht haben, diese letzten Früchte seiner Arbeit überreichen.

Die Bibliographie der Schriften Venturis von Sergio Ortolani ist als Anhang der Dezembernummer des „Bollettino del R. Istituto di archeologia" erschienen. Pietro Toesca hat eine kurze Vorrede verfaßt; es ist beabsichtigt, diese Bibliographie auch in einer Sonderausgabe heraus-

zugeben, die gleichfalls den Instituten und Privatpersonen zugehen soll, die Venturis zu seinem Ehrentage gedacht haben. L. S.

* * *

Mit Schmerzen vernimmt man die Nachricht, daß der verdiente Geheimrat Dr. Paul Seidel, ehemals Dirigent der königl. Kunstsammlungen in den preußischen Schlössern und Direktor des Hohenzollern-Museums in Berlin, nach Vollendung des 65. Lebensjahres pensioniert worden ist. — Max Lehrs, der verdiente Direktor des Dresdener Kupferstichkabinetts, tritt mit Ende dieses Jahres, wohl in erster Linie im Hinblick auf sein schweres Augenleiden in den Ruhestand. Sein Nachfolger wird nicht Curt Glaser, dem man zuerst den Posten angeboten hatte, sondern der jüngere, sehr befähigte Dr. Kurt Zoege von Manteuffel, der seit Jahren bereits an dem Dresdener Kabinett tätig ist. Dagegen übernimmt Prof. Curt Glaser, dessen wertvolle Kraft Berlin erhalten bleiben konnte, vom 1. Oktober 1924 an als Nachfolger Peter Jessens die Direktion der sehr wichtigen Bibliothek und Ornamentstichsammlung an der Staatlichen Kunstgewerbeschule, eine Tatsache, die man in jeder Beziehung als außerordentlich erfreulich ansprechen darf. — Am 9. November wurde Hofstede de Groot sechzig Jahre. Die Tages- und die Fachpresse feierte ihn nicht nur als Spezialforscher der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts, sondern auch als Vorkämpfer der Neugestaltung des niederländischen Museumswesens, Mitarbeiter an der niederländischen Monumentenbeschreibung, Veranstalter von Ausstellungen alter Kunst und als Schenker von Rembrandtzeichnungen an seine Vaterstadt Groningen. Auch der übrige Besitz Hofstede de Groots an Rembrandtblättern wird, laut Bekanntgabe, in Holland bleiben und später in irgendeiner Form der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. H.

Neue Bücher

Russische Museumsliteratur

Die soeben erschienene zweite Lieferung des „Eremitage-Sbornik" bildet, wie das seinerzeit hier besprochene erste Heft wiederum eine Sammlung von Aufsätzen, welche Kunstwerke und Themen aus den verschiedenen Abteilungen dieses Museums behandeln und Konservatoren sowie Mitarbeiter der Galerie zu Verfassern haben. Ganze vier Aufsätze sind ägyptischer Kunst gewidmet (O. Waldhauer, W. Struve, Frl. M. Maksimowa und der verstorbene F. Heß), während L. Matzulewitsch einige byzantinische Elfenbeinplaketten aus der seit 1921 in der Eremitage befindlichen Sammlung M. P. Botkin untersucht, von denen er drei als neuere Fälschungen ausscheidet, und S. Gajdin ein Schieferbasrelief mit dem heil. Demetrius und Georg behandelt, das 1894 in Südrußland aufgefunden wurde. Es folgen dann Aufsätze von A. Coubé über das Emailaltärchen der Herzogin Valentinois, C. Borgiás einziger Tochter, — eine Arbeit des Limoger Meisters Pierre Reymond, von dem Eremitagedirektor S. Trojnitzkij über die Foxbüste von Nollekens, welche Katharina II. als geschickte Schmeichelei für den berühmten englischen Staatsmann 1791 in London bestellte sowie von Alexander Benois, der über zwei in Petersburg befindliche Genrebilder des seltenen Jacques Dumont, gen. la Romain, berichtet. Abhandlungen über die Maltechnik des 15. Jahrhunderts von A. Siloti, über die Technik der orientalischen Stahlwaffen von E. Lentz sowie einige numismatische Notizen vervollständigen den mit acht Tafeln versehenen Band.

* * *

Nach mehrjähriger Pause hat das „Russische Museum" (ehemals Museum Alexander III.) in Petersburg einen ausführlichen Bericht über seine Tätigkeit im Jahre 1922 veröffentlicht, welcher über die kolossale Arbeit, die während der letzten Zeit im Museum verrichtet wurde, und über dessen weitere Pläne genau informiert, von denen z. T. im „Cicerone" schon früher berichtet wurde. Aus dem Inhalt des Heftes möchte ich nur noch erwähnen, daß seitens der Mitarbeiter des „Russischen Museums" eine ganze Reihe umfassender, kunstwissenschaftlicher Werke zum Druck fertiggestellt worden ist, welche infolge der Ungunst der Verhältnisse bisher nicht erscheinen konnten. Großes Interesse erwecken besonders drei Arbeiten über die ehem. Kaiserl. und jetzt Staatliche Porzellan-Manufaktur in Petersburg. Fr. M. L. Jegorowa hat ein erschöpfendes Verzeichnis sämtlicher Marken dieser Fabrik seit deren Gründung zusammengestellt und parallel dazu eine Beschreibung des äußerst reichhaltigen Museums der Manufaktur verfaßt. Außerdem hat M. B. Farmakowskij eine spezielle Studie über die „Skulptur in der Staatl. Porzellan-Manufaktur" bereits zum Druck übergeben. Als fertiges Manuskript von ca. 65 Druckbogen liegt das kapitale, historisch, kulturell und kunstgeschichtlich gleich wichtige Werk „Russisches Provinzleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh." von Prof. N. D. Tschetschulin vor, das leider noch auf einen Verleger wartet.

* * *

Eines der Hauptereignisse im Wandel des „Russischen Museums" während der letzten Monate bildete die Eröffnung seiner „Ethnographischen Abteilung", deren Schaffung bereits 1902 begonnen wurde und die momentan über mehr als 200000 Gegenstände verfügt. Diese Sammlung, der ein gesonderter Anbau zur Verfügung steht, umfaßt vier Unterabteilungen, welche die Hauptzweige der Bevölkerung Rußlands vorzustellen haben, also 1. Großrussen und

Finnen nebst verwandten Stämmen, 2. Klein- und Weißrussen, 3. Völkerschaften des Kaukasus, Turkestans, des Wolgagebiets und der Krim und endlich 4. Bewohner Sibiriens sowie des fernen Ostens, woran sich noch eine besondere buddhistische Sektion anschließt. Mangel an Raum und Mitteln sind schuld daran, daß nur ein Drittel der Sammluugen in ca. 30 Sälen ausgestellt werden kann; ein knapper Führer mit einigen Illustrationen und Plänen orientiert in Kürze über die Aufstellung und Verteilung der einzelnen Gruppen.

Der sehr rührige Verlag Brockhaus-Efron in Petersburg hat seinen früheren Petersburger Museumsführern drei neue Nummern folgen lassen. Als bescheidene, kleine Broschüren ohne jede illustrativen Beilagen präsentieren sich zwei Führer der jetzt in Museen verwandelten ehem. Palais des Grafen S. D. Scheremetjeff und der Gräfin E. W. Schuwaloff; das eine Heft hat W. Stanjukowitsch zum Verfasser, das zweite Fr. M. Konoplewa. — Von den beiden Palais ist das Schuwaloffsche das künstlerisch bedeutendere, obwohl prinzipiell der Wert derartiger Museen, deren Schaffung in Petersburg, Moskau, einigen Provinzstädten und Landsitzen ein bleibendes Verdienst der Museumsverwaltung Sowjetrußlands bildet, ja durchaus nicht in der Anzahl der darin angesammelten Kunstwerke zu suchen ist. Im Gegenteil soll der Akzent hier in der Gesamterscheinung eines geschlossenen Komplexes stilvoller Räume liegen, die das unveränderte Gepräge ihrer Zeit und einstigen Bewohner tragen und als Dokumente entschwundener Kulturepochen unser besonderes Interesse erwecken. In diesem Sinne wirkt auch das Scheremetjeff-Palais an der Fontankastraße, das um die Mitte des 18. Jahrh. erbaut gegen Ende desselben von den Architekten J. Stevroff und Quarenghi erweitert und dekoriert wurde und stets im Besitz dieser alten Aristokratenfamilie verblieb. Der Schmuck der Empfangs- und Wohnräume ist an Kunstwerken nicht allzu reich, und große Künstlernamen fehlen fast gänzlich. Unter den Familienporträts gibt es einige treffliche Bildnisse, u. a. von den Argunoffs, Scheremetjeffschen Leibeigenen, die zu den frühesten russischen Porträtisten des 18. Jahrh. gehören. In der Sammlung französisch-belgischer Bilder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrh., einst im Besitz des Fürsten P. P. Wjasemskij, befinden sich Landschaften von G. Baron, Diaz, Troyon und Jacque. Die bedeutende Waffensammlung des Museums ist bereits 1895 von E. Lenz beschrieben und publiziert worden.

* * *

Das Schuwaloff-Museum, ebenfalls an der Fontanka und wahrscheinlich auch von Quarenghi um 1795 erbaut, gehörte früher den Naryschkins und genoß seit langem den Ruf einer der schönsten Privatsammlungen der Newahauptstadt. Außer prächtigen Möbelstücken sind hier köstliche Emails, italienische und französische Fayencen, viel altes Silbergerät und sonstige kunstgewerbliche Erzeugnisse von einigen Generationen zusammengebracht worden, und die über 200 Nummern zählende Gemäldesammlung weist auch einige erste Meister auf, die zum Teil schon von verschiedenen Ausstellungen her bekannt sind. Ganz glänzend vertreten sind die Bildnismaler; außer den bedeutendsten Russen, wie Lewitzkij, Borowikowskij und Rokotoff, auch fast sämtliche Ausländer, die einst in oder für Rußland gewirkt haben, also Greuze, Lampi, Voille, die Vigée-Lebrun, Dawe, Jean Mosnier, Hau, Delaroche und von Miniaturisten Ritt, Cosway, Bossi, Pinchon u. a. Von deutschen Künstlern nenne ich Krüger, Daffinger und den nie fehlenden Winterhalter. Hoffentlich erhalten wir einmal einen offiziellen Katalog der schönen Bildersammlung des Schuwaloff-Museums. In diesem Führer sowie in demjenigen des Scheremetjeff-Museums fehlt leider auch ein bloßes Namensregister, was entschieden als fühlbarer Mangel der beiden nützlichen Büchlein empfunden wird.

* * *

Mehr als ein Führer und fast schon als Monographie gibt sich das hübsche Buch des Architekten und Graphikers W. N. Taleperowskij „Pawlowskij Park", das der Verfasser selbst mit zahlreichen Federzeichnungen im Texte und farbigen Beilagen geschmückt hat. Das frühere kais. Lustschloß Pawlowsk (ursprünglich hieß es „Paullust"), unweit Petersburgs, wurde von Katharina II. für ihren Sohn, den späteren Kaiser Paul I., und dessen zweite Gemahlin Maria Feodorowna, einer Prinzessin von Württemberg, erbaut; letztere benutzte das Schloß später als ihren Witwensitz. Wie der Palastbau selbst, wurde der prächtige englische Park in Pawlowsk der Reihe nach von drei bedeutenden Architekten, dem Schotten Cameron, dem Italiener V. Brenna und schließlich dem Franzosen Thomas de Thomon geschaffen. In seinem jetzigen Zustande bildet der Park ein ganzes Konglomerat von verschiedenen Pavillons, Freundschaftstempeln, Mausoleen, Denkmälern und sonstigen dekorativen Gartenbauten, von denen das meiste gut erhalten ist. Taleperowskij hat in seinem flott geschriebenen Buch alle hierauf bezüglichen historischen und sonstigen Daten fleißig zusammengebracht und entrollt vor dem Leser ein recht farbiges Bild der Entwicklungsphasen des Parkes zu Pawlowsk. Die nicht allzu reiche russische Literatur über Gartenarchitektur hat hier eine wünschenswerte Bereicherung erfahren, und dem Verlag gebührt Lob für die elegante Ausstattung der Monographie.

P. Ettinger.

A. E. Brinckmann: Barock-Bozzetti italienischer Bildhauer. Mit 43 Abbildungen im Text und 72 Lichtdrucktafeln. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., Frankfurt a. M.

Das Gesamtwerk über die bildhauerischen Entwürfe des Barock soll vier in sich abgeschlossene Bände umfassen, dessen erster italienischer Teil nunmehr in einer ebenso schönen und mustergültigen wie praktischen und reproduktionstechnisch gelungenen Form vorliegt[1]. Erstaunlich, daß das Deutschland von 1923 noch solche Werke hat hervorbringen können, die rein als Buchkunstwerk jeden Vergleich mit den besten Veröffentlichungen ausländischer Literatur aushalten. Daß der Verlag für die zweisprachige Ausgabe des Werkes mit deutschem und englischen Text in durchaus vorbildlicher Weise von vornherein der internationalen Verbreitung solcher Arbeit Rechnung getragen hat, muß man in heutiger Zeit dankbar bezeugen. Ihrer ganzen äußeren Erscheinung nach gehört diese Publikation zweifellos zu dem Besten, was auf dem deutschen Buchmarkt im Verlauf der letzten Jahre erschienen ist, und deshalb sei am Beginn dieser Würdigung zunächst das Kompliment vor der rein verlegerischen Arbeit nicht unterdrückt.

A. E. Brinckmann, der Spezialist für den Barock schlechthin, breitet aus der Fülle jahrelanger Spezialstudien und intensiver Sammelarbeit textlich und illustrativ in seinem ersten Bande ein Material aus, das künstlerisch im Geiste abendländischer Kunstgeschichte zweifellos von ungewönlichem Reiz ist und unsere Kenntnis von italienischer Barockplastik in mehr als einer Hinsicht vielsagend zu erweitern vermag. Der „Bozzetto“ ist der erste künstlerische Entwurf eines Meisters, dem der Zauber jener Ursprünglichkeit des manuellen Gestaltens in weichem Material wie Ton und Wachs noch vollkommen innewohnt, den das später oft nur von Gehilfenhänden ausgeführte monumentale Werk in echtem Material in gleichem Maße gar nicht mehr hat. Infolgedessen sind diese Bozzetti des Barock nicht nur künstlerische Voraussetzung, sondern absolut Grundlage zum Verständnis des stilistisch künstlerischen Wollens einer bedeutenden Zeitepoche und daß Verfasser bei der Gegenüberstellung von Entwurf und vollendetem Werk mit Recht immer wieder auf die Priorität der künstlerischen Konzeption, die das Bozzetto für sich hat, hinweist, vertieft von vornherein den Sinn einer solchen Veröffentlichung, die in der Tat erstmalig ein großes, reizvolles und bis dahin fast unbekannt gebliebenes Gebiet erschließt.

Daß A. E. Brinckmann noch nicht die Geschichte der Bozzetti schreiben konnte oder wollte, darf man ihm nicht verargen. Abschließendes wäre bestenfalls wohl erst in Jahren zu sagen; denn der zufällig nachweisbare Bozzetto ist doch immer nur ein Teil aus einem unerhört weitgedehnten Gesamtgebiet, das einmal die Geschichte des Barock umschließen wird. Hier handelte es sich ausschließlich darum, das Material als solches auszubreiten und fruchtbar zu machen und die Art, wie Brinckmann zu dem einzelnen (immer wundervoll reproduzierten) Stück Cicerone ist, zeugt von souveräner Herrschaft auch über das Gesamtgebiet. Nicht daß dies Werk, einmal vollendet, ein unersetzliches Nachschlage- und Vergleichsmaterial bereit hält, ist wichtig. Wertvoller ist die Dokumentation dieser Dinge im Ganzen, ohne die eigentlich nie das so notwendige Buch über die Barockplastik geschrieben werden kann. Daß sich heute der Verfasser zunächst ausschließlich auf das einzelne Werk festlegt (ohne dabei die Gesamtzusammenhänge zu übersehen) und diesem auch textlich mit vorbildlicher Prägnanz gerecht wird, ist durchaus richtig. Denn seiner Absicht entsprach es offenbar mehr, einen Corpus der Tatsachen zu geben, als abschließend Kunstgeschichte zu konstruieren, für die die letzten Voraussetzungen noch fehlen. —

Die innere Ausbeute dieses ersten Bandes aber ist unerhört reich und wenn die nächsten Bände ähnliche Fülle haben, darf man dankbar solche Sammelarbeit willkommen heißen, die erstmalig ein beinahe unbekanntes Kapitel der abendländischen Kunstgeschichte erschließen wird.

Biermann.

Margret Burg, Ottonische Plastik. Bd. III der „Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas“. Verlag Kurt Schroeder. Bonn und Leipzig 1923.

Die in den letzten Jahren in Fach- und Liebhaberkreisen stetig wachsende Beschäftigung mit deutscher Plastik galt anfangs vorwiegend der des späteren Mittelalters, bemächtigte sich dann des Barock und wendet sich nun auch in höherem Maße der Frühzeit zu. Daß dies zuletzt geschieht, liegt z. T. in der Schwierigkeit der Materie begründet. Über die karolingische Plastik liegt uns in Goldschmidts monumentalem Elfenbeinwerk schon ein sehr umfangreiches Material vor. Noch nicht zusammengetragen, geschweige denn begrifflich fester umrissen, war es bisher für die anschließende Zeit, die der Ottonen. Der Versuch dieser Leistung liegt in dem Buch von Margret Burg nunmehr vor. Und es sei schon jetzt gesagt, daß er zumindest ein gut Teil zur Klärung der Entwicklung der Plastik in dieser Epoche und damit — was wichtiger ist — der Grundlagen der monumentalen Plastik des ganzen deutschen Mittelalters beigetragen hat. Die ottonische Epoche der Plastik identifiziert die Verfasserin zeitlich nicht völlig mit der Regierungszeit der Ottonen. Sie erkennt die Entwicklung der Ottonischen Plastik als in dem Zeitraum von der zweiten Hälfte des 10. bis zum

[1] Inzwischen liegt auch schon der zweite Band über die deutschen Bozzetti vor, der demnächst besonders gewürdigt wird.

Ende des 11. Jahrhunderts sich vollziehend. Hauptergebnis ist die Klarlegung der verschiedenen Komponenten, aus denen diese Entwicklung sich zusammenschließt. Die richtunggebenden sind der vor allem durch die byzantinische Kunst vermittelte Einfluß der antiken, „illusionistischen" (= erdnahen, von der äußeren Erscheinung gewonnenen) Darstellungsform auf der einen Seite und das Streben des nordischen Menschen nach abstrakter Formung innerer Erlebnisse auf der andern. Während die byzantinische Plastik, die eine ähnliche Auseinandersetzung zu überwinden hat, mit der Antike einerseits und dem dekorativ abstrakten Wollen des Orients andrerseits, schließlich dem dekorativen Zug erliegt, dringt die ottonische und damit die gesamte folgende deutsche Plastik des Mittelalters zur monumentalen Rundplastik vor und zwar schon in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts — Schule von Hildesheim bis zu den „Reliefs" von St. Emmeram (um 1064) — so weit, daß der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nochmals anschwellende byzantinische Einfluß ihr nicht mehr gefährlich werden kann. — Die Darstellung ist im einzelnen durch Wiederholungen und Breite nicht immer angenehm lesbar, erfreulich daran aber die meistens positive Art der Stilcharakterisierung. Eine Reihe Tafelangaben im Texr sind unrichtig. Viele der Abbildungen hätte man in größerem Maßstab bringen sollen. Die wohl durch die Bogenausnutzung bedingte erheblich geringere Breite der Tafelblätter ist der äußeren Erscheinung des Bandes nicht von Nutzen, geradezu störend aber die Verstreuung der Tafeln in Gruppen durch den Text. Das weit kleinere Übel wäre die Anheftung am Schluß gewesen. Die wichtigen und qualitätvollen drei Regensburger Stücke (St. Emmeram) sähe man gern vollzählig abgebildet, und eine bloße Teilwiedergabe, wie die des Holzkruzifixes in der Sammlung Lüthgen, läßt eine Nachprüfung der Datierung nicht zu. Die Mehrzahl der Abbildungen ist technisch gut. — Nebenbei sei hier auf das kürzlich erschienene zehnbändige Tafelwerk von A. Kingsley Porter: Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads (Boston 1923) hingewiesen. Es dürfte gerade für die spätottonische Zeit mancherlei Material bieten. Wiese.

Sattar Kheiri, Islamische Baukunst. Orbis Pictus Band 14.

R. Utzinger, Masken. Ebenda Band 13. Beide Verlag E. Wasmuth, Berlin.

Die schöne kleine Serie der Orbis Pictus-Bücherei ist durch eine Reihe weiterer Bände bereichert worden. Band 16 über den primitiven japanischen Holzschnitt wurde bereits angezeigt. Band 14 gibt eine Auswahl islamischer Bauten aus Spanien, Nordafrika, Kleinasien und Konstantinopel, Persien und Indien, welch letztere Sattar Kheiri am höchsten einschätzt. Wir freuen uns aufrichtig an seiner nationalindischen Gesinnung und achten seine Zugehörigkeit zu einer alten Kultur. Aber seine Einleitung vermag uns leider wenig zu geben.

Von besonderer Wichtigkeit ist Band 13, der eine Auswahl alter Masken — der Antike, aus der Schweiz, Oberbaiern, Tibet, Ceylon, Japan, Java, Siam, Amerika, Südsee und Afrika — bringt. Utzinger, der den Text schrieb, bringt insofern eine besondere Eignung zu diesem Thema mit, als ihm selber eine „praelogische" Auffassungsart zugänglich zu sein scheint, die ihn befähigt, auch die magische und dämonische Struktur des Maskenwesens zu erfassen, wofür die wissenschaftliche Ethnologie und — bis zu einem gewissen Grade — die „Tiefenpsychologie" ihm die Handhaben gegeben. Leider sind seine Erkenntnisse in einer überladenen und überhitzten Sprache verkapselt, die einen stellenweise geradezu rädert. U. geht von der elementaren Einheitlichkeit psychischer Dispositionen der Menschen aus, die zu ähnlich gerichteten Objektivationen des religiösen und sozialen Lebens, in denen das „Paideuma" in elementarer Potenz sich entfaltet, führt. Aus diesem alten Zeremonialkomplex erwächst die „archaische Maskenkultur", so verschieden auch i. e. der jeweilige Ausgangspunkt gewesen sein mag. Mir scheint, daß es zweierlei hier zu besondern gilt: Dämonismus und Magie. Ersteren setzt das Maskenwesen voraus, aber ihr eigentliches primitives Betätigungsgebiet liegt innerhalb der Magie. Maskenwesen wird dort bedeutungsvoll, wo eine Magifizierung des Dämonen- und Geisterglaubens einsetzt oder eine magische Grundvorstellung sich konkretisiert. Die besondere Eigenart der komplexen Vorstellungsart der Primitiven und der Glauben ungeschiedener Machtbelebtheit (Mana) und Beseeltheit sowie der Machteinwirkung bilden die Grundlagen für das gerade mit dem Maskenwesen eng verbundene Verwandlungserlebnis. Der Maskenträger wird unmittelbar das „magische Subjekt", die zauberische Macht selbst. Das Zweckobjekt des Beschwörungsdienstes kann durchaus verschieden sein; an erster Stelle mögen die Fruchtbarkeitswünsche stehen; dann Exorzismus, Vertreibung böser Dämonen und Krankheiten; Ahnenglaube, Totenkult und Totemismus treten hinzu. Neben der Tanzmaske steht die Gedächtnismaske. Die Aussonderung des zaubermächtigen Maskenträgers begünstigt die Bildung von Geheimbünden, die in Verbindung mit Altersklassen und ähnlichen Erscheinungen zu einem sozialen Ritendienst führen. Der Maskengeist kann Richter sein, von Ahnen Besessener, Instruktor geheimen Wissens usf. Im ganzen Gebiet der sogenannten Naturvölker mischen sich diese verschiedenen Elemente und leben als Rudimente auch im Rahmen der Kulturvölker, allerdings umgedeutet und unverstanden, weiter. Unter Aussonderung

der magischen Akte erwächst dann das Schauspiel; seelische Phantasieabenteuer und grandiose Entladung von Affekten; Demonstration nunmehr polytheistischer Vorstellungen oder theologischer Anschauungen; das Mysterienwesen mit seiner betont körperlichen Ekstase bis zum Schauspiel einer imitatio Christi; bis dann aus dem ursprünglich magischen und weiterhin religiösen und weltbegrifflichen Sinn und Wesen der Maske und des Maskenspieles das bürgerliche Theater sich aussondert. So reihen sich an die Masken der Primitiven diejenigen Tibets und Ceylons, von Attika und des japanischen NO. Daneben sind als Besonderheit die Totenmasken und Verwandtes zu nennen.

Utzinger weiß dies schwierige und fesselnde Thema umfassend zu packen und auszudeuten. Für Einzelheiten ist natürlich wenig Raum. So ist es bedauerlich, daß die Angaben zu den einzelnen Masken recht lückenhaft und oft unzureichend sind. Das Literaturverzeichnis berücksichtigt die verschiedenen mit dem Thema verbundenen Gebiete und gibt, da die Literatur sehr verstreut ist, wichtige Handhaben für das weitere Studium. Es sei mir verstattet, das Literaturverzeichnis durch Hinweis auf das Maskenheft der Zeitschrift „Wendingen" (Amsterdam, Uitgevers Maatsch. De Hoog he Brugh) zu ergänzen, wo in ähnlicher Weise, wie bei Utzinger, auf hundert Abbildungen die verschiedensten Masken zusammengestellt sind. Karl With.

Jahrbuch für Kunstsammler 1923. Herausgegeben von Adolph Donath. Mit 64 Abbildungen und 18 Lichtdrucktafeln. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. Frankfurt a. M.

Zum drittenmal ist kürzlich dies Jahrbuch erschienen, das damit wohl endgültig den Beweis seiner Existenzberechtigung erbracht haben dürfte. Ein interessantes Pendant zu dem im gleichen Verlag erscheinenden Städel-Jahrbuch, das programmatisch schwerere wissenschaftliche Kost darzubieten pflegt. Beide Jahrbücher (neben anderen) scheinen aber doch nur erneut zu beweisen, daß die Not des deutschen Volkes, die wirtschaftlich die Herausgabe periodischer kunstgeschichtlicher Zeitschriften nicht mehr gestattet, in diesen Jahrbuch-Unternehmungen einen vollwertigen Ersatz gefunden hat, der durchaus in Ehren vor der Welt bestehen kann.

Donaths Jahrbuch ist mit gesundem Instinkt vor allem auf das Bedürfnis der internationalen Sammler eingestellt und verdient auch diesmal — trotz seines durchaus unprogrammatischen Inhalts, der der Not gehorchend mehr Zufall als eine bestimmte Absicht verrät — Beachtung und Anerkennung. Denn es gibt unter dem Dutzend illustrierter Aufsätze eine Anzahl wertvoller Beiträge, die international interessieren werden. Allen voran der kluge einführende Beitrag von Max J. Friedländer über die Zukunft der deutschen Museen, der warnend auf gewisse ehrgeizige Bestrebungen deutscher Museumspolitik verweist, die darauf hinausläuft, einen gefährlichen Raubbau am überkommenen Erbe in die Tat umzusetzen. Nicht minder lehrreich Ernst Zimmermanns gut fundierter Beitrag über keramische Sammlungen in Schweden oder Kohlhausens interessanter und durch eine Reihe glänzender Bildtafeln unterstützter Aufsatz über mittelalterliche Bildwerke im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. Den Sammler interessieren sodann vor allem noch Dammanns lesenswerter Artikel über „eines hohen Rates Silberschatz", der einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Goldschmiedekunst liefert, ferner E. v. Bassermanns instruktiver Aufsatz „Vom Sammeln alter Uhren", der in gewissem Sinne in dem glänzenden Beitrag von Bogeng „über Buchkunstsammlungen" ein würdiges Gegenstück hat. Bruno Schröder, der Archäologe, Hermann Voss und Ludwig Schnorr v. Carolsfeld haben nicht minder wichtige Beiträge beigesteuert.

Nicht zu vergessen endlich der instruktive Schlußartikel des Herausgebers selbst über den Kunstmarkt 1922, der an Hand der wichtigsten Tatsachen die seltsame, durch das Währungs-Debacle hervorgerufene Bewegung der Preisbildung auf dem europäischen Markt nachzeichnet.

Der Verlag hat auch dem neuen Band hinsichtlich der Ausstattung seine besondere Anteilnahme nicht versagt und so möchte man aufrichtig wünschen, daß uns dieses in jeder Beziehung anregende Jahrbuch-Unternehmen noch lange erhalten bleibt. B.

Julius Vogel, Max Klinger und seine Vaterstadt Leipzig. Ein Kapitel aus dem Kunstleben einer deutschen Stadt. Leipzig 1923. A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung Dr. Werner Scholl.

„Erinnerungen in anspruchloser Form" will der Verfasser mit diesem Büchlein aufgezeichnet haben, Erinnerungen an einen Künstler, der mit seinen ersten Ausstellungen in der Öffentlichkeit ein ganz ungewöhnliches Aufsehen erregte und mit seinen ersten radierten Folgen tiefen Eindruck machte, Erinnerungen an einen Menschen, der eine fest umrissene Persönlichkeit und ein interessanter Charakter war.

Wenn der Künstler, der zum mindesten in seiner Zeit Bedeutung besessen hat, von dem Verfasser, den enge freundschaftliche Beziehungen mit dem Dahingeschiedenen verbanden, in seiner Bedeutung als Bildhauer und Maler sicher überschätzt wird, so wollen wir hierüber an dieser Stelle mit dem Verfasser, der aus aufopfernder Pietät heraus geschrieben hat, nicht rechten. Wir glauben, daß schon unsere Jetztzeit das Ur-

teil über den Künstler Klinger in ruhigerer Wertung gegen früher korrigiert hat und wir halten, was unsre eigene Einschätzung des Gesamtwerks des Meisters anlangt, an unsrem Standpunkt fest, der dem Graphiker und Zeichner unbedingt einen Ehrenplatz in der Geschichte des künstlerischen Gesamtschaffens anweist, dem übrigen Werke jedoch, zum wenigsten im rein Formalen, mit einigem Bedenken gegenübersteht. Aus diesem Grunde bedauern wir es auch, daß im vorliegenden Buche die Radierungen und Zeichnungen keine Aufnahme finden konnten. Hiervon abgesehen, wird man die mit 21 Abbildungen nach photographischen Aufnahmen ausgestattete, anregende Schrift als einen ganz willkommenen Beitrag zu schon bestehenden Klinger-Monographien begrüßen. Mit feinem Takt weiß der Verfasser seine persönlichen Mitteilungen und Erlebnisse aus dem jahrelangen Zusammensein mit Klinger so zu halten, daß sich das Anekdotische nirgends vordrängt. Und was man so nebenbei von dem Leipziger Kunstleben erfährt, ist nicht nur für Leipzig von Interesse. N.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Jahrbuch der jungen Kunst 1923. Herausgegeben von Professor Dr. Georg Biermann. Über 450 Seiten mit fast 50 Bildern im Text und ca. 400 Abbildungen auf Kunstdrucktafeln, 6 Originallithographien und 2 Holzschnitten von K. F. Gotsch, Archipenko, Felixmüller, Schrimpf, Coubine u. a. Preis: Halbleinen Gm. 30.—; Preis der einmalig in 100 numerierten Exemplaren in Halbleder gebundenen Vorzugsausgabe, die Originalgraphiken eigenhändig vom Künstler signiert. Gm. 45.—.

Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923. Herausgegeben von Ober-Reg.-Rat Dr. Ernst Gall. Über 350 Seiten Text mit zahlreichen Abbildungen. In Halbleinen Gm. 60.—; in Halbleder Gm. 75.—.

Junge Kunst. Eine Sammlung von Monographien über Künstler unserer Zeit. Herausgeber Professor Dr. Georg Biermann. Jeder Band hat ein farbiges Titelbild, 32 ganzseitige Tafeln und enthält im Textteil neben der Einführung eine Selbstbiographie des Künstlers, Format 8°. Preis in Halbleinen Gm. 2.—. Bd. 33. Biermann, Othon Coubine / Bd. 34. Uphoff, Christian Rohlfs / Bd. 35. With, Marc Chagall / Bd. 36. Wiese, Paul Gauguin / Bd. 37. Graf, Georg Schrimpf / Bd. 38. Huebner, Gustaaf de Smet / Bd. 39. Bauer, Wilhelm Schmid / Bd. 40. Wiese, Alex. Archipenko.

Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik. Von Hubert Wilm. Über 150 Seiten Text mit 86 Abb. und 226 Abb. auf 196 Tafeln auf Kunstdruckpapier. 4°. Preis in Halbleinen Gm. 36.—, in Ganzleinen 40.—, in Halbleder 48.—.

Klinkhardt-Drucke. Bd. I. Franz Dingelstedt, Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters. Herausgegeben von Prof. Dr. H. H. Houben. Nr. 1—100 auf handgeschöpft. Bütten von J. W. Zanders, Bergisch-Gladbach. Preis in farbigem Papierumschlag handgeheftet Gm. 30.—. in Ganzleder handgebunden Gm. 50.—. Nr. 101—600 auf Büttenpapier von Freytag und Petersen in farb. Umschlag handgeb. Gm. 15.—. Handgeb. in Halbleder Gm. 30.—.

Sämtlich im Verlag Klinkhardt & Biermann Komm.-A.-G. Leipzig 1923.

Georg Habich, Die Medaillen der italienischen Renaissance. 45 Abbildungen und 100 ganzseitige Tafeln in Kupfertiefdruck. In Halbleinen Gm. 70.—. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart und Berlin 1923.

Prof. Hermann Schmitz, Deutsche Möbel des Barock und Rokoko. Mit 600 Abbildungen. (Band XVIII der Bauformen-Bibliothek.) In Halbleinen Gm. 37.—. Verlag von Julius Hoffmann. Stuttgart 1923.

Carl Justi, Spanische Reisebriefe. 368 Seiten. Gm. in Halbpergament 8.—. Verlag von Friedrich Cohen. Bonn 1923.

August Schmarsow, Botticelli. 112 Seiten und 60 Tafeln. In Halbleinen Gm. 5.—. Carl Reissner-Verlag. Dresden 1923.

Gustave Coquiot, Toulouse-Lautrec. Ins Deutsche übertragen von Carl Einstein. Mit 48 Bildtafeln. Verlag Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1923.

Friedrich Knapp, Leonardo da Vinci. Etwa 150 Seiten und 36 Tafeln. Gm. 4.50. Carl Reissner-Verlag. Dresden 1923.

Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Mit 93 Abbildungen. Gm. 20.—. Mauritius-Verlag. Berlin 1923.

Max Sauerlandt, Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts. Mit 124 ganzseitigen Abbildungen und 78 Seiten Text. In Leinen Gm. 12.—. Marcan-Block-Verlag. Köln 1923.

Otto Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. Urban-Verlag. Freiburg i. Br. 1923.

Ferdinand Guggenheim, Indische Kunst. Mit 35 Tafeln. Halbleinen Gm. 4.50. Carl Reissner-Verlag. Dresden 1923.

Hans Much, Vom Sinn der Gotik. Mit 60 Tafeln. Gm. 5.—. Carl Reissner-Verlag. Dresden 1923.

A. v. Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Teil II: Die manichäischen Miniaturen. Mit 11 Abbildungen und Karten im Text sowie 10 Lichtdrucktafeln. In Halbleder Gm. 50.—. Dietrich Reimer-Verlag. Berlin 1923.

Friedrich Rintelen, Giotto und die Giotto-Apokryphen. Mit 42 ganzseitigen Tafeln 2. verbesserte Auflage. Ganzleinen Gm. 10.— Verlag Benno Schwabe & Co. Basel 1923.

Otto Stiehl, Backsteinbauten in Norddeutschland und Dänemark. (Band XVII der Bauformen-Bibliothek.) Mit 361 Abbildungen. In Ganzleinen Gm. 25.—.

Corrado Ricci, Baukunst und dekorative Skulptur des Barock in Italien. (Bd. V der Bauformen-Bibliothek. 2. Auflage. Mit 315 Abbildungen. In Halbleinen Gm. 35.—. Sämtlich im Verlag von Julius Hoffmann. Stuttgart 1923.

Verschiedenes

Einladung zum internationalen Wettbewerb

für einen neuen Umschlag der illustrierten Monatsschrift „La Bibliofilia" (italienische Zeitschrift für Bücherfreunde). Bedingungen: Das Gesamtbild des Umschlags soll durch Reinheit der Linien, Ernst der Auffassung, sowie durch vornehme Ausführung dem Inhalt und Zweck der Zeitschrift entsprechen. Die Komposition muß mit den für den Titeldruck und die herausgegebenen Arbeiten gewählten Typen im Einklang stehen und sich genau an das Format der Zeitschrift anschließen. Die Arbeiten sind an die Direktion der Bibliofilia in Florenz, Casella postale 465, bis zum 1. März 1924 einzusenden, nur mit einem Kennwort versehen, das sich auch auf einem gleichzeitig einzuschickenden verschlossenen Briefumschlag befindet, der Namen und Adresse des Künstlers enthält. Ein vom Herausgeber der Zeitschrift, Leo S. Olschki, ernannter Ausschuß übernimmt das Preisrichteramt. Die Namen der Richter werden nach Schluß des Wettbewerbes bekanntgegeben. Der als beste Arbeit ausgewählte Entwurf erhält einen Preis von eintausend ital. Lire. Die Namen der Künstler, deren Arbeiten besonderer Erwähnung für würdig befunden werden, kommen in der Zeitschrift zur Veröffentlichung. Die eingesandten Arbeiten bleiben Eigentum des Verlags der Bibliofilia.

Gent

Von Louis Maeterlink erscheint soeben ein reichillustriertes Werk: d'Enigme des primitifs français. Louis Maeterlink, der Bruder des Dichters, ist der Konservator des Genter Museums und schrieb einige beachtentswerte Bücher über mittelalterliche Kunst u. a. „Hubert van Eijck et les Peintres de son temps" und „Le Genre satirique, fantastique et licencieuse dans la sculptuve flamande et wallonne". H.

London

Dieses Jahr wird bei der Firma Macimillan der siebente Teil des, auf den Katalog von John Smith aufgebauten „Catologue Raisonné of the Works of the most eminent Dutch Painters" erscheinen. Die Bearbeitung liegt bekanntlich in den Händen von C. Hofstede de Groot und Edward G. Hawke. Dieser siebente Teil ist Willem van de Velde jr., Ludolf Bakhuyzen, Johannes van de Capelle und Aert van der Neer gegewidmet. H.

Neue Kataloge

Friedrich Cohen, Bonn. Antiquariats-Katalog 134. Kunstg schichte. Allgemeine Werke zur Kunst / Die Künstler / Architektur und Plastik / Malerei / Handzeichzeichnungen / al riewerke / Graphik / Illustrierte Bücher / Kunstgewerbe. 8 8 Nummern.

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. Lagerkatalog 694: Kunst in England, Amerika, Frankreich, Rumänien, Rußland, Spanien und Portugal, Skandinavien, dem Balkan. 2321 Nummern.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 1	10. Januar	Heft 1	3. Januar
„ 2	24. Januar	„ 2	17. Januar
„ 3	7. Februar	„ 3	31. Januar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Post Rottach a. Tegernsee.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M. Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaia Basmannaja Ou. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

AUSSTELLUNGEN

JANUAR

BERLIN. Galerie Dr. Goldſchmidt-Dr. Wallerſtein: E. L. Kirchner, Aquarelle u. Zeichnungen.
— Galerie Flechtheim: de Vlaminck.
— Fritz Gurlitt: Bruno Krauskopf, Gemälde, Zeichnungen, Graphik.
— Graphiſches Kabinett J. B. Neumann: Aquarelle von Otto Dix, Kandinsky, Paul Klee, Emil Nolde; Bilder von Felixmüller.
— Galerie Eduard Schulte: Arthur Kampf, Wilhelm Kuhnert, Carl Kayſer-Eichberg, Otto Thiele.
— Dr. Karl Schwarz: Roos, Couture, Liebermann, Habermann, Calrati, Gemälde; Daumier, Descamps, Carpeaux, Iſraels, Feuerbach, Zeichnungen, Graphik.
— Galerie Ferdinand Möller: Kaus-Berlin; Aſchheim-Breslau.
— Gemälde-Galerie Carl Nicolai: Max Liebermann, Max Slevogt, Adolph v. Menzel, Lovis Corinth, Leſſer Ury, Fritz v. Uhde uſw.
— Neue Kunſthandlung: Neue Arbeiten von Max Pechſtein, Aquarelle.
— K. & E. Twardy: Ilſe Krahmann, Ol; E. Hass, Malerei, Tempera.

BREMEN. Kunſthalle: Alte und neue Meiſter aus bremiſchem Privatbeſitz.

CHEMNITZ. Kunſthütte: Ölgemälde, Aquarelle und Graphik von Otto Mueller-Breslau.
— Guſtav Gerſtenberger: Stern, 50 Aquarelle; Andreas Achenbach, Oswald Achenbach, v. Bartels, Böhle, Bracht, Butterſack, Corinth, Defregger, Dill, Gaiſſer, Hagemeiſter, Hengeler, v. Herkomer, Kampf, v. Keller, v. Kobell, Leiſtikow, Liebermann, v. Max, Schönleber, Schuch, Skarbina, Slevogt, Spitzweg, Stadtler, Thoma, Trübner, Voltz u. a.

DRESDEN. Galerie Arnold: Gemälde: Chagall, Kokoſchka, Munch, Heckel, Kohlhof, Moll, Pechſtein, Heckendorf, Orlik, Ury, Corinth, Liebermann, Slevogt, Plaſtik: Fiori, Gaul, Haller, Klimſch, Kolbe, Kraus, Lederer, Sintenis.
— Graphiſches Kabinett Erfurth: „Große Graphiker der Neuzeit". Liebermann, Slevogt, Corinth, Kokoſchka, Heckel, Hofer, E. L. Kirchner, Pechſtein, Nolde, Kollwitz, Thoma u. a.
— Neue Kunſt Fides: Plaſtik, Aquarelle: Eugen Hoffmann, Aquarelle, Zeichnungen: Auguſte Rodin, Aquarelle: Emil Nolde.
— Hans Hollaender: Gemälde von Achenbach, Blechen, Bonvin, Bracht, Canon, Corinth, Deiker, Hagemeiſter, Ch. Hagen, Hertel, Jernberg, Franz Krüger, Liebermann, Meyerheim, Monet, Ludwig Richter, Regnault, Rohlfs, Trübner, Uhde, Waldmüller, Zorn, ferner hervorragende alte Meiſter.
— Emil Richter: Aquarelle und Zeichnungen von Lindgens-Lipari und Karl Biebrach-Dresden.

DÜSSELDORF. Galerie Flechtheim: Heinrich Campendonk.

ELBERFELD. Lohmannhaus: Corinth, Graphik.
— Städtiſches Muſeum: Steinhauſen, Paquet-Steinhauſen, Blanche, Schmurr, E. te Peerdt.
— Walter Weſtfeld: „Das Marinebild im Wandel der Jahrhunderte".

FRANKFURT a. M. Galerie Fiſcher: Portraits in Aquarell, Zeichnung, Graphik und Plaſtik.
— Joſeph Baer & Co.: Alte und neue Einbände, Handeinbände von Max Schwerdtfeger.
— Galerie Herbert Cramer: Das mod. Aquarell.
— Galerie Flechtheim: Genin Hofer, Levy.
— Graphiſches Kabinett Heinrich Trittler: Handzeichnungen von Slevogt, Liebermann, Kaethe Kollwitz, Pechſtein, v. Hofmann, Kokoſchka; Aquarelle, Ölgemälde von Comforde, Peters-Frankfurt.
— Frankfurter Kunſtverein: Alfred Schnaars, Alex. Soldenhoff (Frankfurt), Otto Dix-Dresden.

FRANKFURT a. M. Kunſthalle: Photographien nach deutſcher Plaſtik.
— Zinglers Kabinett: Neue Graphik von Chagall und Kokoſchka.

HAMBURG. Kunſtſalon Maria Kunde: Dora Hitz-Berlin, Lebenswerk, Zeichnungen und Aquarelle; Hans Chriſtof Drexel-München, Aquarelle.
— Commeter'ſche Kunſthandlung: Original-Graphik aus hamburgiſchen Privatbeſitz; Gemälde und Aquarelle von Arnthal, Wriggers, Ldw. Neu.
— Kunſthalle: Holzſchnitte aus dem Beſitz der Kunſthalle.

HANNOVER. Keſtner-Geſellſchaft: Große Exotenausſtellung.
— Galerie von Garvens: Hauptbilder Herb. v. Garvens-Garvensburg; Plaſtik, Graphik v. G. Wolff.
— Muſeum: 2. Ausſtellung aus hannoverſchem Privatbeſitz (Maler des 19. Jahrhunderts).

KASSEL. Kunſtverein: Seehaus, Scharff, Ewald, Nolde, Hofer, Beckmann, Meidner, Pankok, Anhalt, Dix, Maſereel, de Fiori, Kandinsky u. a.

KÖLN a. Rh. Galerie Goyert: Jank, Ludwig und Otto Dill, ſowie Meiſterwerke des 19. Jahrhunderts.
— Galerie Flechtheim: Nauen.
— Kunſtſalon Hermann Abels: Gemälde von Gregor v. Bochmann und Jul. P. Junghanns
— Kunſtverein: Peiner-Düſſeldorf-Bonn, Gaertner-Düſſeldorf, Heinz von den Hoff-Köln.
— Karl Nierendorf: Aquarelle von Otto Dix, Kandinsky, Otto Gleichmann, Erich Heckel, Otto Mueller, Meta Speier.

LEIPZIG. Kunſtverein: Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle, Graphik von Becker-Leipzig, Neubauer-Berlin, Zehtmeyer-Leipzig, Hußmann-Leipzig. Plaſtik von Alfred Brumme.

LONDON. Royal Academy: Moderne Auſtraliſche Kunſt.
— Royal Society of Painters in Water-Colours: Winterausſtellung.
— Independent-Gallery: Malereien und Zeichnungen von Segonzac.
— Grosnenor Galleries: Malereien, Zeichnungen und Skulpturen von Gwynne-Jones, Rushlbury, Wethered und R. Hiltonyoung.
— Walkers Galleries: Aquarelle von Edith Hope und Mabel Layng.

MÜNCHEN. Galerie Caſpari: Grimm, Ölbilder; Schleicher, Radierungen; Liebermann, Corinth, Slevogt.
— Graphiſches Kabinett: Gotiſche Buchilluſtrationen.
— Graphiſches Kabinett der „Fliegenden Blätter": Daumier, Originallithographien.
— Der Buchladen (O. Schmidt-Bertſch): E. R. Weiß, Graphik.
— Merlan-Verlag: Hans Müller-Schnutterbach.
— Neue Kunſt Hans Goltz: Pechſtein, II. Teil; Aquarelle, Handzeichnungen und Graphik.
— Moderne Galerie Thannhauſer: Beckmann, Zeichnungen und Druckgraphik; Gemälde von Liebermann, Trübner, Lier, Iſabey, Fromentin, Delacroix, Picaſſo uſw.

NÜRNBERG. Kunſthalle am Marientor (Albrecht Dürer-Verein): Winterausſtellung der Nürnberger Kunſtgenoſſenſchaft. Gemälde, Graphik, Plaſtik.

Paris. Galeries Georges Petit: Kogevinas, René Hanin, C. Raymond, A. Drumeaux, Friant, Delaporte, Le Nouveau Groupe.

WIEN. (Würthle) Galerie Flechtheim: Matiſſe Derain, de Vlaminck, Picaſſo.
— Theſeustempel: Barlach, Edzard, de Fiori, Haller, Renée Sintenis.
— Hagenbund: Aquarell-Ausſtellung.

15. Aug. 1974

5. Juli 1924

C 4821

LEIPZIG

ALTE GEMÄLDE ERSTER MEISTER

GRAFF | MENGS | SPITZWEG

AN- UND VERKAUF

DR. FRED. C. WILLIS

BERGGARTENSTRASSE 14.

OTTO GOEBEL & CO.

PLASTIK
ANTIQUITÄTEN
ALTE MEISTER
GRAPHIK
NEUE MEISTER
HANDZEICHNUNGEN

MÜNCHEN, OTTOSTR. 7

ZWEITE

BRESLAUER KUNSTMESSE

8. BIS 16. MÄRZ 1924

SUCHT

Antiquitäten, alte und neue Gemälde, Plastik, Graphik, Kunstgewerbe, Schlesische Münzen, Autogramme, Werke der schlesischen Literatur in Erstausgaben jeder Zeit und alte schlesische Ansichten

PROSPEKTE
ANFRAGEN

MESSAMT BRESLAU

Von dem berühmten

Handbuch der Kunstwissenschaft

begr. v. Prof. Dr. Fritz Burger-München, fortgeführt v. Prof. Dr. A. E. Brinckmann-Köln

MITARBEITER: Prof. Dr. Baum-Stuttgart; Dr. v. d. Bercken-München; Dr. Beth-Berlin; Prof. Dr. Curtius-Heidelberg; Privatdoz. Dr. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Berlin; Prof. Dr. Escher-Zürich; Dr. A. Feulner-München; Prof. Dr. Frankl-Halle; Prof. Dr. Friedländer-Freiburg; Prof. Dr. Haupt-Freiburg; Prof. Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Prof. Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Prof. Dr. A. L. Mayer-München; Prof. Dr. W. Pinder-Leipzig; Prof. Dr. H. Schmitz-Berlin; Prof. Dr. W. Schubring-Hannover; Prof. Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Prof. Dr. Vogelsang-Utrecht; Dr. F. Volbach-Berlin; Prof. Dr. Wackernagel-Münster; Prof. Dr. Willich-München; Prof. Dr. Wulff-Berlin u. a. Universitätslehrer u. Museumsdirektoren

mit etwa 10000 Abbildungen
in Doppeltondruck u. zahlreichen Tafeln

haben wir noch Subskriptionen **gegen monatl. Teilzahlungen v. Mk. 6.—** (mal Schlüsselzahl des B.-V.) abzugeben (im Buchhandel nicht mehr zu haben). Ansichtssendungen und Bezugsbedingungen bereitwilligst: ARTIBUS ET LITERIS, Gesellschaft für Kunst und Literaturwissenschaft m. b. H. Abteilung 25, POTSDAM.

KUPFERSTICHE

koloriert und schwarz, die
Schweiz
betreffend (Ansichten, Kostümblätter und Militär)
sucht
und erbittet Offerten

Albert Steiger, St. Gallen
Rosenbergstraße 6

Berlin W 35
Blumeshof Nr. 9

F.-A.: Kurf. 9438
9—6

A. Blumenreich

erbittet Angebote erstrangiger alter und moderner Meister auch großer Objekte

ladet ein zur Besichtigung ausgewählter Arbeiten alter und moderner Meister

An- u. Verkaufsvermittlung wird diskret behandelt u. gern honoriert